Zeitschrift für Musikwissenschaft

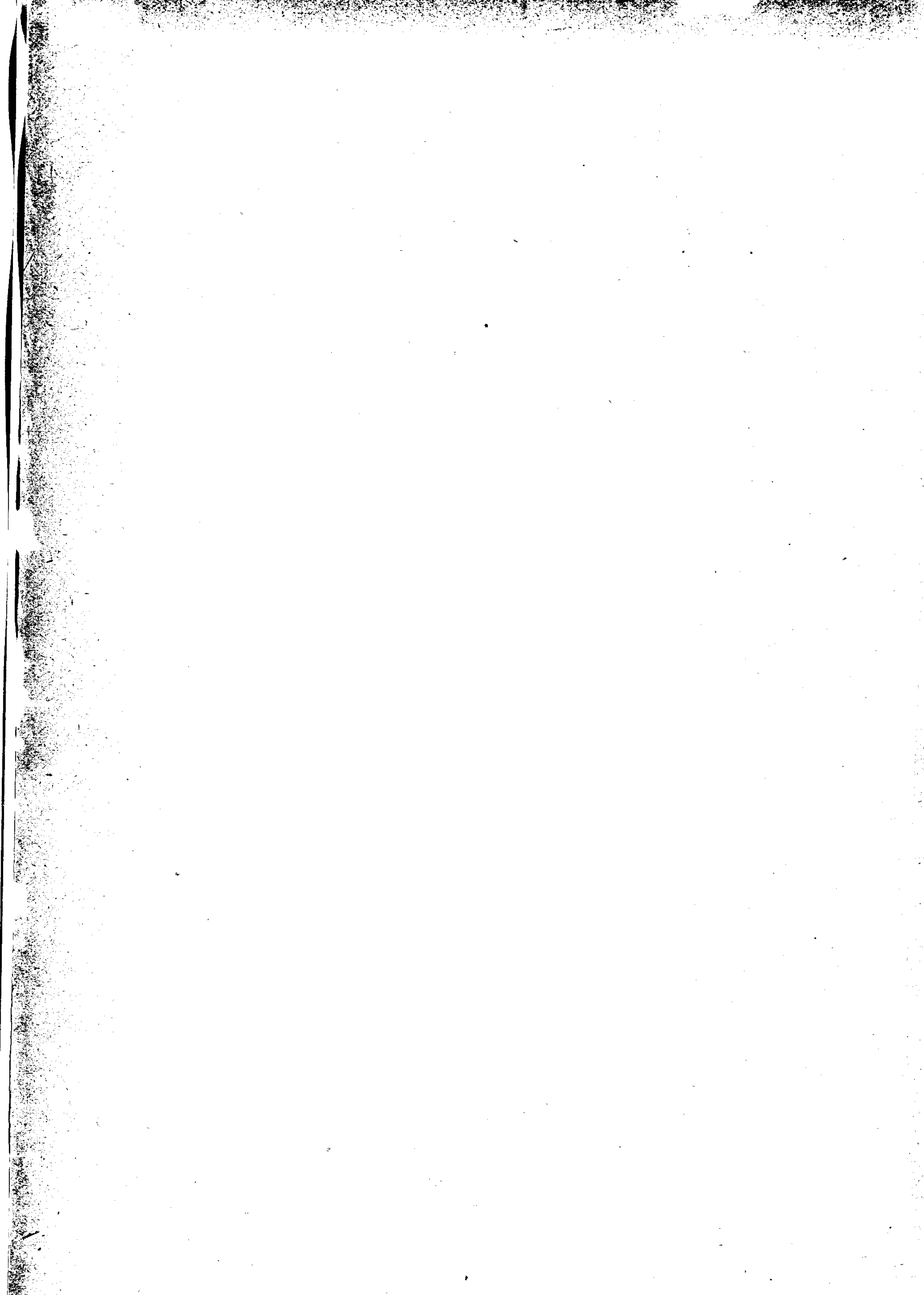
Herausgegeben
von der
Deutschen Musikgesellschaft

Zweiter Jahrgang
Oktober 1919—September 1920

Schriftleitung
Dr. Alfred Einstein



Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig



Inhalt

Inhaltsverzeichnis

des

zweiten Jahrgangs der Zeitschrift für Musikwissenschaft

Zusammengestellt von Kurt Fischer

Vorbemerkung

1. Finden sich bei einem Autor mehrere Absätze, so gilt die Folge: a) Aufsätze und Besprechungen, b) Arbeiten, die von einem andern besprochen sind, c) die Stellen, wo er außerdem zitiert ist.
2. Zwischen C und K, auch C und Z, suche man in zweifelhaften Fällen bei beiden Buchstaben.
3. † bedeutet gestorben.
4. Die „Zeitschriftenschau" ist nicht berücksichtigt.

A

B

C

D

G

J

K

L

M

N

Q

R

S

U

V

Die in der „Bücherſchau" angezeigten Werke

(Die mit * bezeichneten wurden beſprochen)

N

P

R

S

T

Neuausgaben alter Musikwerke

(Die mit * bezeichneten wurden besprochen

Referenten der „Bücherschau"

Referenten der „Neuausgaben alter Musikwerke"

Zeitschrift für Musikwissenschaft
Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft
Erstes Heft 2. Jahrgang Oktober 1919

Erscheint monatlich. Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos,
für Nichtmitglieder 24 Mark, Einzelhefte 2 Mark

Johann Adam Hiller und Breitkopfs

Von

Hermann v. Hase, Leipzig

Kein Musiker hat in so langandauerndem, engen Verhältnis zur Breitkopfschen Musikhandlung gestanden, keines Musikers Namen kehrt so oft in den Breitkopfschen Geschäftsbüchern wieder, als Johann Adam Hiller. Ursprünglich nicht von dem Gedanken beseelt, sein Leben der Musik zu widmen, scheint der junge Student der Jurisprudenz in seinen ersten Leipziger Studienjahren sich doch lebhaft mit Musik beschäftigt zu haben und dabei auch schon mit dem gerade damals sich zur Musikhandlung entwickelnden Breitkopfschen Verlag in Berührung gekommen zu sein; als Hiller nach dreijährigem Aufenthalt in Leipzig im Jahre 1754 als Hauslehrer zum Grafen Brühl nach Dresden ging, scheint die erste Erwähnung Hillers unter der Einnahme im November 1755 „von Mr. Hüller vor Musikalien Rthlr. 1/8/—" wenigstens auf eine Fortsetzung früheren Verkehrs zu deuten. 1758 kehrte Hiller nach Leipzig zurück und hatte das Glück, gewichtige Empfehlungen von dem damals noch einflußreichen Gottsched, der die Gastfreundschaft Breitkopfs im Goldenen Bären genoß, zu erhalten. „Wegen der besonderen Freundschaft, die Gottsched ihm erwies", hielt sich Hiller gern zu ihm und seinem Kreise und kam damit auch in persönliche Beziehungen zur Familie Breitkopf. Der nur um sechs Jahre ältere Johann Gottlob Immanuel Breitkopf erkannte bald die Bedeutung des begabten und hochgebildeten Mannes, der wie viele seines Zeichens, sich nur schwer durchs Leben schlug, und ließ ihm nicht nur seine Unterstützung als Verleger zur Durchführung manchen Planes angedeihen, sondern half ihm auch in den dringendsten Geldnöten aus. Zwar wurde es dem sprachgewandten Manne nicht schwer, Arbeit zu finden, aber doch nur notgedrungen verstand sich der stets nach höheren Zielen Strebende dazu, sich seinen Unterhalt durch Übersetzungen aus dem Französischen und Englischen, die ihm von verschiedenen Verlegern anvertraut wurden, zu verschaffen. So übersetzte er für Breitkopfs neben einer kleinen englischen Gelegenheitssache mehrere Teile der großen Rollinschen Historie und den zweiten bis achten Teil eines Werkes von Düport und erhielt in den Jahren 1761 bis 1768 nicht weniger als 519 Rthlr. Übersetzungshonorar ausgezahlt. Eine willkommenere und auch seinen Fähigkeiten entsprechendere Tätigkeit verschaffte ihm jedoch Breitkopf durch die Übertragung der Korrektur und Revision einer großen Anzahl von Musikalien, deren Druck die gewaltig aufblühende

Notendruckerei übernommen hatte. Auch bei anderen musikalischen Arbeiten wurde Hillers Unterstützung in Anspruch genommen, so wurde er verschiedentlich mit der Bezifferung des Basses von Sonaten oder Trios betraut.

Die Beziehungen Hillers zu Breitkopf aber blieben nicht nur geschäftlicher Natur. Bernhard Theodor und Christoph Gottlob gab Hiller „Clavierlectionen" und weihte die vierzehn- und dreizehnjährigen Knaben außerdem in die ersten Gründe der französischen Sprache ein. Als Hiller für die Feier der Erbhuldigung für den sächsischen Kurfürsten mit der Komposition einer Kantate, die der Leipziger Professor Christian August Clodius gedichtet hatte, betraut worden war, und dieselbe unter Leitung des Komponisten in Form einer öffentlichen Abendmusik der Studentenschaft am 1. Mai 1769 „mit einem Orchester von 80 Personen, Abends bey Fackeln, auf öffentlichem Markte, vor dem Apelischen Hause" aufgeführt wurde, da befanden sich unter den Mitwirkenden auch die beiden Brüder Breitkopf. Der Text zu Hillers Komposition, der nicht weniger als siebenundzwanzig Strophen enthielt in der Art, wie sie der jungen Breitköpfe Studiengenosse Goethe so gut zu persiflieren verstand, wurde „für die Akademie" in der Breitkopfschen Offizin gedruckt; ein Exemplar davon ist erhalten geblieben. Bernhard Theodor Breitkopf scheint besonders unter dem Einfluß Hillers gestanden zu haben, der ihm Korrektur und Revision seiner Menuetten und der Goetheschen Lieder las, wie ihn auch veranlaßte, eine deutsche Parodie zum italienischen Text von Hasses „Pyramus und Tisbe" zu schreiben.

Auch das persönliche Verhältnis Johann Gottlob Immanuel Breitkopfs zu Hiller wurde bald immer herzlicher, so daß der letztere seinen ihm freundschaftlich verbundenen Drucker und Verleger 1767 zum Paten seines ersten Sohnes ausersah, und 1772 ihn, zugleich mit „des Johann Friedrich Bausens, Kupferstechers bey der Mahler-Academie Eheliebste", wiederum um die gleiche Ehre für seine dritte Tochter bat. Bei dieser letzteren Gelegenheit kamen die ewigen Geldverlegenheiten Hillers recht drastisch zum Ausdruck. Der Taufvater, dem von Breitkopf zu jener Zeit eine monatliche Zahlung von 50 Rthlr. zugesagt worden war, erbat sich, wie er das schon öfters „extra ordinem" getan hatte, von dem Paten des Täuflings „zur Kindtaufe extra" 50 Rthlr.

Obwohl Hiller in vielseitigem und engen Verkehr lange Jahre mit der Breitkopfschen Handlung gestanden hat, ist dennoch nur ein einziger Brief Hillers erhalten geblieben, der hier ungekürzt folgen möge:

Liebster Herr Gevatter!

Nun will ich meine Sache schriftlich vortragen, die ich mündlich vorzubringen nicht Gelegenheit gefunden habe. Zuerst wünsche ich von Ihnen die Versicherung, daß Sie den Clavierauszug meines Poltis, den Bogen à 10 rh, doch so, daß ich nur 20 Bogen bezahlt verlange, gewiß nehmen wollen. Diese letzte Bedingung gehe ich nur mit Ihnen, in Betracht unserer alten Freundschaft ein. Den Anfang zum Druck können Sie nach Belieben machen. Bis zu Johannis kann ich Ihnen das ganze Manuskript liefern. Unangenehm ist mir es, daß unsere Rechnung wegen der Saml. kl. Klav. u. Singst. noch nicht in Ordnung ist. Ich habe Ihrem jüngeren Hrn. Sohne die Rechnung der complet und einzeln nachgelieferten Stücke gegeben; sie beträgt nach Abzug des Rabats 120 rh. Freilich würden Sie sauer dazu sehen, wenn ich diese jetzt haben wollte, ob ich sie gleich sehr gut brauchen könnte. Aber bei einer bevorstehenden Reise nach Dresden, sobald ich vom Hrn. von König den Brief bekommen; bei einer Hochzeit depense, die ich für meine Frau den 2ten Feyertag machen muß, werden Sie mir den Gefallen nicht abschlagen, mir 50 rh, in Abschlag auf eine oder die andere Berechnung zu überschicken. Ob heute noch? Wenigstens würde ich um 20 rh bitten; das übrige hätte bis morgen Zeit.

Ich bin der Ihrige

Hiller.

Hiller hat die längste Zeit seines Lebens in Leipzig zugebracht und ist von einschneidender Bedeutung für das ganze musikalische Leben in Leipzig gewesen. Nicht zur günstigsten Zeit begann er seine Tätigkeit, denn Leipzig seufzte damals unter den Lasten des siebenjährigen Krieges. Während noch bis in das Jahr 1757 die Breitkopfschen Druckbücher von verschiedenen musikalischen Aufführungen Kunde geben, weist in den nächsten Jahren kein Druckauftrag auf derartige öffentliche Konzerte hin. Erst als die zum Teil schwer geschädigten Bürger etwas freier aufatmen konnten, bekam das musikalische Leben Leipzigs einen neuen Aufschwung.

In der bei Breitkopf erscheinenden Zeitschrift „Das Neueste aus der anmutigen Gelehrsamkeit" findet sich bereits im Märzheft des Jahres 1762 eine Notiz, daß „Hr. Accisrath Garbe eine Komposition [näheres darüber siehe weiter unten in der Einleitung zu Hillers Singspielen] in seinem gewöhnlichen, wöchentlichen Concert auf dem großbosischen Saale in der Klostergasse aufführen ließ". Im März und April 1763 regte man sich in verschiedenen Kreisen, die Friedensfeiern durch musikalische Veranstaltungen zu verschönern. Zu einer großen öffentlichen Festlichkeit scheint der Kantor Doles mit der musikalischen Ausführung betraut worden zu sein, denn für ihn druckten Breitkopfs nicht weniger als 1200 Exemplare des Textes einer „Cantate zum Friedensfest"; für das Gottschedsche Redner-Kollegium lieferten Breitkopfs ebenfalls den Text einer Friedenskantate. Auch Johann Adam Hiller trat im April 1763 mit einer musikalischen Veranstaltung auf den Plan, indem er Hasses I Pellegrini zur Aufführung brachte, von welchem Oratorium ihm 400 Texte von Breitkopfs geliefert wurden. Vorher scheint er schon ein Graunsches Oratorium aufgeführt zu haben, worauf die Lieferung des kompletten Stimmenmaterials und ein Druckposten „wegen Grauns Oratorium Rthlr. 1/12/—" hindeutet.

Im Herbst 1763 gelang es, ein dauerndes Konzertunternehmen zu begründen, dessen kaufmännische Leitung als Fortsetzung des früheren Großen Konzerts wieder die beiden musikliebenden Männer Zemisch und Kreuchauff in die Hand nahmen, an deren Stelle Balthasar Küstner im März 1774 zum ersten Male die Druckaufträge bezahlte. Zum Eröffnungskonzert am 29. September 1763 druckten Breitkopfs den Text der Kantate des Professors Clodius, die Hiller für diesen Zweck komponiert hatte, in einer Auflage von 400 Exemplaren. Vor dem 1. März 1764 läßt sich eine weitere Drucksache in den Geschäftsbüchern nicht feststellen; von diesem Datum an aber ermöglichen sie eine genaue Übersicht über die weitere Entwicklung der Konzerte. Die Konten für Hiller oder „Das Große oder Kauffmanns-Concert in Leipzig" geben auf den Tag genau die Daten der einzelnen Konzerte an; wenn ein größeres Chorwerk aufgeführt wurde, so gab man statt der Konzertzettel ein vollständiges Textbuch. Folgende Übersicht zeigt die Anzahl der gedruckten Programme in der Zeit von Ostern zu Ostern jedes Jahres.

Vom 1. März

1764/65	39	1769/70	23	1774/75	24
1765/66	31	1770/71	24	1775/76	20
1766/67	32	1771/72	30	1776/77	19
1767/68	24	1772/73	26	1777/78	21
1768/69	24	1773/74	23	Letztes Konzert 29. März 1778 Extrakonzert für Madmoiselle Almerigi.	

Nach dem Druck der Textbücher zu urteilen, wurden Hassesche Kompositionen sehr bevorzugt. Von seinen Oratorien kamen zur Aufführung: Sant Elena al Calvario (April und Dezember 1767, zwischen Februar und Dezember 1770, März 1774);

La Conversione di Sant' Agostino (April 1764 und März 1770); I Pellegrini al Sepolcro di nostro Salvatore (März 1769); La virtù al piè della croce (Februar 1768); Il Giuseppe riconosciuto, Drama per Musica (März 1765). Von Hasseschen Opern sind vermerkt: Alcide al Bivio (Februar 1765, Juni 1768, Text italienisch und deutsch, Oktober 1770, Text nur italienisch), Romolo e Ersilia (Februar 1768, Text 5½ Bogen stark in 500 Auflage, die über 50 Rthlr. kostete).

Grauns Tod Jesu wählte Hiller zweimal (März 1771, März 1776), ein Oratorium Sancta Magdalena wurde zweimal aufgeführt (April 1772, März 1777), während J. G. Naumanns (?) Oratorium Betulia nur einmal, im März 1778, erklang. Textbücher zum Stabat mater ohne Angabe des Komponisten wurden 1770, 1773 und 1775 gedruckt; Pergolesi und Haydn mögen wohl die Autoren gewesen sein.

Die Breitkopfschen Kontobücher geben auch über besondere Ehrentage des neuen Unternehmens Auskunft: am 1. Mai 1765 beehrten der Kurfürst Friedrich August und seine musikverständige Gemahlin Maria Antonia, die hohe Autorin des Breitkopfschen Verlags, das am Nachmittag stattfindende Konzert mit ihrem Besuch. Anläßlich dieser Auszeichnung hatte Hiller eine „Kantate auf die Ankunft der hohen Landesherrschaft" geschrieben, deren „von unserm berühmten Herrn Professor Clodius" gedichteter Text, geschmückt mit zwei Kupfervignetten, im goldenen Bären in einer Auflage von 800 Stück gedruckt wurde. Im Oktober 1767 ist „ein großer Concertzettel bey Anwesenheit der Herrschaft" verzeichnet; im Dezember 1768 gibt der Geburtstag der Kurfürstin Anlaß zum Druck eines italienischen Textbuches; im Mai 1769 druckte Breitkopf wiederum eine Begrüßungskantate, sowie den Text der „Singgedichte, in Gegenwart der Landesherrschaft aufgeführt". Mit einer Kantate feierte das Große Konzert im Oktober 1771 das Reformationsfest.

Zwei Sängerinnen haben Hillers Konzerten eine besondere Anziehungskraft verliehen: Corona Schröter und Elisabeth Schmehling. Die liebenswürdige Corona Schröter führte Hiller im Breitkopfschen Hause ein, wo sie bald eine herzlich willkommene Freundin, besonders der jüngeren Generation und deren Freundeskreise wurde. Hier traf sie mit Johann Friedrich Reichardt zusammen, der ihr glühender Verehrer wurde, hier traf sie mit Goethe zusammen, der für ihre spätere Lebensgestaltung nicht ohne Bedeutung blieb. Viel mag dem reizenden Mädchen damals gehuldigt worden sein; sogar die prosaischen Breitkopfschen Geschäftsbücher haben das Gedächtnis an diese poetischen Tage aufbewahrt und verzeichnen „Ein Gedicht auf die Mademoiselle Schröterinn", das Schiebeler im Jenner 1766 mit schöner Einfassung verziert, drucken ließ und in nur vierzig Exemplaren seinen Freunden bekannt gab. Im 26. Stück vom 28. Dezember 1767 der von Hiller herausgegebenen „Wöchentlichen Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend", die ebenfalls bei Breitkopf gedruckt wurden, stehen einige Verse auf Corona Schröter, die Goethe zugeschrieben worden sind. Nachdem wir von Schiebelers poetischer Huldigung an Corona Schröter gehört haben, liegt es ebenso nahe, besonders wenn man die nahen Beziehungen Schieblers zu Hiller in Betracht zieht, Schiebeler für den Autor der Verse anzusprechen. Corona Schröters Namen erscheint noch zweimal in Breitkopfs Büchern: „für Mademoiselle Schröder, Sängerin bey dem großen Concert 500 Concert-Zettel, für das ihr accordirte Benefiz-Concert am 3. April 1783", sowie ein Konzertzettel für ihr Extrakonzert am Sonntag, den 24. April 1784.

Als Corona Schröter im April 1785 von Weimar aus ihre Sammlung von fünfundzwanzig von ihr komponierten Goetheliedern ankündigte, ließ es sich Christoph Gottlob Breitkopf angelegen sein, für sie Pränumeranten zu sammeln und es gelang ihm auch, Bestellungen auf eine Anzahl Exemplare zu erhalten. Auf sein Schreiben

ging folgende Antwort ein, der eine für die Künstlerin charakteristische „Ankündigung“ beilag, die erhalten geblieben ist.

Weimar den 18. Mai 1755.

Ich mache mir ein Vergnügen daraus Ihnen mit den 8 Exemplaren meiner Lieder, so-wie Sie es wünschen aufzuwarten, und da ich meiner Freundin Probst, welche diese Messe ihre Mutter zu besuchen nach Leipzig gereist, eine Anzahl derer übrig gebliebenen Exemplare mit gegeben, um vielleicht durch Hilfe meiner alten dortigen Freunde und Bekannte etwas abzusetzen, so dürfen Sie nur die Güte haben, solche bey ihr abholen zu lassen, es stehen Ihnen, so viel Sie deren belieben, für den Subscribtions-Preis zu Befehl. Ich habe die Ehre mit der vollkommensten Hochachtung zu seyn

Dero gehorsamste Dienerin
Corona Schröter.

Ihre zweite Sammlung „Gesänge mit Begleitung des Pianoforte“ empfahl die Komponistin ihrem alten Jugendbekannten mit folgendem Briefe:

Geehrtester Freund,

Werden Sie mir wohl verzeihen, daß ich im Vertrauen auf Ihre Güte, Ihnen hier einige Anzeigen meiner 2ten Sammlung kleiner musicalischer Produckte zusende, mit der Bitte, solche Ihren musikalischen Freunden bekannt zu machen, und sich gütigs dafür zu verwenden?

Sie hatten bey meinem ersten Versuche die Gewogenheit, aus eigenem Antriebe die Anzahl meiner Subscribenten vermehren zu helfen, obschon ich es nicht gewagt hatte, Sie durch meine Bitte dazu aufzufordern; daher schmeichle ich mir jetzt um so mehr mit der Hoffnung, daß Sie mein Vertrauen und meine Bitte mit Güte und Gefälligkeit aufnehmen, und erfüllen werden, wofür ich Ihnen in voraus meinen verbindlichsten Dank abstatte. Leben Sie recht glücklich, vergnügt und wohl

Weimar den 19 Jun.
1794

Corona Schröter.

Diesmal blieben aber Breitkopfs Bemühungen ohne Erfolg; auf dem Briefe ist handschriftlich bemerkt: Es sind keine Pränumeranten da.

Auch der zweiten von Hiller für seine Konzerte gewonnenen Sängerin Elisabeth Schmehling wird in den Akzidenzdruckbüchern der Firma Erwähnung getan. Wiederum war es Schiebler, der die später so berühmt gewordene Künstlerin besang und sie im August 1767 mit einem in nur wenigen Abzügen hergestellten Gedicht begrüßte, das aber, wie ausdrücklich erwähnt wird, ebenso wie die Poesie für Corona Schröter mit besonderer typographischer Verzierung geschmückt wurde. Als Elisabeth Schmehling nach vierjähriger Tätigkeit Leipzig verließ und am 24. März 1771 ein Abschiedskonzert gab, stammten die Konzertzettel aus der Breitkopfschen Druckerei; ebenso sind Extrakonzertzettel und Arien zum Extrakonzert der Madame Mara am 9. Juli 1778 verzeichnet, die auf Hillers Konto geschrieben wurden. Hiller war es auch, der einem Wiederauftreten der Mara besonders die Wege ebnete und „Ein Avertissement von dem zu gebenden Concert des Herrn Mara und Madame von Berlin“ im Oktober desselben Jahres bei Breitkopf drucken ließ. Nach langen Jahren, als bereits den letzten Breitkopf die kühle Erde deckte, aber noch zu Lebzeiten ihres einstigen Lehrers Hiller, trat die Künstlerin an der Stätte ihrer früheren Triumphe wieder auf: Für die Madame Mara aus London verzeichnen die Breitkopf & Härtelschen Bücher für den 24. Januar 1803 600 Konzertzettel, zu denen noch 300 nachgedruckt werden mußten, die die Mara selber einige Tage darauf bar bezahlte. Im selben Jahre, Mitte Juli, findet man ebenfalls wieder eine Notiz über 600 Programme für ein Konzert der Mara.

Außer den bereits erwähnten Drucksachen, für die Breitkopf regelmäßig ein Billett für die ganze Saison in Gegenrechnung bezog, lieferte die Breitkopfsche Druckerei noch vielerlei Kleinigkeiten für das Große Konzert, wie z. B. fast jährlich besondere Pränumerationszettel, von denen der vom Herbst 1771 „Nachricht von der künftigen Einrichtung des Concertes, in drei Sprachen" besonders umfangreich ausfiel. Aber nicht nur als Drucker kamen Breitkopfs mit dem Konzert in Berührung, sondern sie lieferten auch, wie das aus den vielen Posten „für geschriebene und gedruckte Musikalien" hervorgeht, wohl das gesamte Aufführungsmaterial. Auch ein kleiner Zettel vom 5. Juni 1771 (?), der zufällig erhalten geblieben ist, weist darauf hin: „Das Concert, das H. Hunger am Donnerstage geblasen, nebst noch ein Paar eben so leichten und süßen, bittet sich auf ein Paar Tage aus Hiller."

Zu Ostern 1778 hörte das „Große oder Kauffmanns-Concert" zu bestehen auf, das Konto schließt mit dem Posten für die Textbücher zu Naumanns (?) Oratorium Betulia im März ab. Inzwischen aber hatte Hiller bereits ein neues musikalisches Unternehmen begründet, von dem die Geschäftsbücher dieser Zeit wiederum ziemlich genaue Kunde geben.

Im Mai 1774 versandte Hiller ein auf ein Quartblatt gedrucktes Avertissement, das wohl mit den Vorbereitungen zur Gründung seiner Musik- und Singeschule in Zusammenhang zu bringen ist. Eine entsprechende Drucksache vom Mai 1775: „Eine Nachricht, welche Tage das Übungskonzert im Sommer gehalten werden soll", weist ohne Zweifel auf die Gründung der im engen Zusammenhang mit der Schule stehenden „Musikübenden Gesellschaft" hin. 1776 eröffnete Hiller seine Concerts spirituels, die speziell zur Aufführung von Chorwerken gedacht waren. Eine genaue Unterscheidung, zu welchem der beiden letzteren Unternehmen die Drucksachen gehörten, fehlt allerdings meistens in den Büchern; doch lassen sich Concerts spirituels bis Juni 1779 nachweisen. Im Dezember 1776 wurde ein Verzeichnis von Concerts spirituels gedruckt; Texte mit der besonderen Bezeichnung „für die Concerts spirituels" wurden nur Februar und Dezember 1778, sowie Februar 1779 eingetragen; Konzertzettel dazu wurden erwähnt im März 1777, Februar und März 1778, sowie „Ein Concertzettel zu dem Concert spirituel zur Feyer des hergestellten Friedens auf den 3. Juny 1779". An Drucksachen, die der Musikübenden Gesellschaft zuzurechnen sind und öfters von einem Herrn Probst, der in den Jahren 1765 bis 1769 als eifriger Käufer von Musikalien in den Kontobüchern steht, bestellt wurden, erhielt Hiller „Ein Promemoria an die künftigen Interessenten der Uebungskonzerte" im Dezember 1776, „eine Nachricht" im Januar 1778, die wohl denselben Inhalt hatte, und im Juni 1779 kamen zur Berechnung „Fünf Buch Avertissements von der musikübenden Gesellschaft wegen künftigen Abonnement". Konzertzettel scheinen anfangs nicht gedruckt worden zu sein; als erster läßt sich „Ein Concert-Zettel mit Einfassung zu seinem Gesellschafts-Concerte" nachweisen, der im März 1777 wahrscheinlich infolge eines besonderen Anlasses gedruckt wurde. Vom 1. September 1778 erscheinen die Notizen über die Konzertzettel regelmäßig; bis zum August 1779 wurden 25 in je 250 Auflage gedruckt. Vom September 1779 wurde die Auflage auf 300 erhöht und bis Ende August 1780 zwanzigmal Programme geliefert. In der letzten Saison, die mit dem 29. März 1781 schloß, bestellte Hiller einundzwanzigmal Konzertzettel. In den Chorkonzerten war Hasse wieder der bevorzugte Autor. Zu der bereits früher aufgeführten Oper Alcide al Bivio (Dezember 1777) traten zwei neue: Romeo e Julia im August 1776 und, im Monat vorher, Pyramus und Tisbe. Die Aufführung dieser Oper fand in deutscher Übersetzung statt, die der Magister Bernhard Theodor Breitkopf, zweifellos ein eifriges Mitglied der Musikübenden Ge-

sellschaft, angefertigt hatte. Von Hasseschen Oratorientexten bestellte Hiller: Die Tugend bey dem Kreutze des Erlösers (März 1777), Sant' Elena al Calvario (März 1778 und Februar 1779), sowie La Conversione di St. Agostino (März 1779). Zu C. Ph. Em. Bachs „Israeliten in der Wüste“ wurden im März und Dezember 1776 Textbücher gedruckt; Grauns Tod Jesu ist ebenfalls zweimal (März 1778 und April 1781) in den Geschäftsbüchern erwähnt. Im Dezember 1779 wurde Naumanns Il Giuseppe riconosciuto zweimal aufgeführt. Ein interessantes Concert spirituel fand im Februar 1779 statt, zu dem „Zwo Parodien zum Stabat mater nach der Composition von Pergolese und Hayden“ bei Breitkopfs gedruckt wurden, von denen die erstere von Klopstock, die zweite von Hiller selbst herstammte. Von weiteren Choraufführungen läßt sich aus den Druckbüchern nur noch Metastasios Textbuch von L'Asilo d'Amore im Juni 1777 nachweisen. Für eine außerhalb der regelmäßigen Veranstaltungen liegende Festlichkeit druckte Breitkopf den „Text zu einer Cantate zur 100jährigen Gedächtnisfeyer eines löbl. Kindtaufconsortiums“ im November 1780.

Das Jahr 1781 bedeutete einen Markstein für das Leipziger Konzertleben — die Begründung der Gewandhauskonzerte, zu deren Dirigenten Johann Adam Hiller gewählt wurde. Alle Drucksachen für die Gewandhauskonzerte wurden der Breitkopfschen Druckerei übertragen und es ist wohl ein in der Musikgeschichte einzig dastehender Fall, daß das Programm zum Eröffnungskonzert am 25. November 1781, sowie das zum Jubiläumskonzert hundert Jahre später von ein und derselben Firma gedruckt wurde.

Das neu zusammengetretene Direktorium übergab als ersten Druckauftrag die „Nachricht von der künftigen Einrichtung des Leipziger Concerts“, sowie 400 Entrée-billets, die in Kupfer gestochen wurden. Zu verschiedenen, jedoch nicht weiter interessierenden Drucksachen gab es natürlich Anlaß, so z. B. zeigen „eine Nachricht für die Wagen und Sänften“ (Januar 1782) und 500 „Devisen für Herrn Exter, Conditor des großen Concerts“ (März 1782), daß zur Bequemlichkeit der Besucher nicht nur für Ordnung, sondern auch für Erfrischungen gesorgt war.

Mit der Neubegründung der Gewandhauskonzerte war dem Leipziger Musikleben zugleich ein neues Heim gegeben worden, „dessen Bau der churfürstliche Architekt, Hr. Dauthe führte, und dessen Architekturmalerey Hr. Giesel aus Dresden verfertigte, und das durch die vortrefflichen Deckengemälde, welche nach den Grundsätzen der Heydnischen Götterlehre, die Vertreibung der alten Musik durch die neuere vorstellen, durch die Meisterhand des hiesigen Akademiedirektor Oesers verschönt worden ist“ — so lautet der Anhang eines Berichtes, den ein jüngerer Bruder des schon erwähnten Protektors des früheren Großen Concerts, Kreuchauff, im „Magazin des Buch- und Kunsthandels, welches zum Besten der Wissenschaften und Künste von den dahin gehörigen Neuigkeiten Nachricht giebt“, veröffentlichte. Der Verleger dieses Magazins war J. G. J. Breitkopf, der mit großen finanziellen Unkosten und persönlicher Hingebung dieses periodisch erscheinende Werk herausgab und auch im Jahre 1782 Franz Wilhelm Kreuchauffs Werk „Oesers neueste Allegoriegemälde“, in dem derselbe Aufsatz mit kleinen Änderungen wieder abgedruckt wurde, zum Verlag übernahm.

Solange die Gewandhauskonzerte unter Hillers Leitung standen, wurden Textbücher zu folgenden Werken hergestellt: zum 4. März 1782 Rolle, Abraham auf Moria (zum Besten der Armen), zum 14. März Sant' Elena und 21. März I Pellegrini von Hasse, Ende März 1783 Grauns Tod Jesu (zum Besten der Armen), im Dezember 1784 ein Oratorium I pastori al presepio, zum 3. März 1785 J. G. Nau-

manns Isacco figura del redentore, zum 20. März desselben Jahres Hasses Pilgrime auf Golgatha (Armenkonzert). Mit Beendigung der Konzertzeit 1784/85 trat Hiller von seinem Posten als Gewandhausdirigent zurück; das letzte Konzert unter seiner Leitung fand am 26. April statt.

Eine reiche Tätigkeit hat, wie aus alle dem hervorgeht, Hiller zum Besten der öffentlichen Musikpflege in Leipzig entfaltet; aber der vielseitige Mann hat sich auch Verdienste um die rein kirchliche Musik Leipzigs erworben. Im November 1779 wurde Hiller in Breitkopfs Druckregistern zum ersten Male mit einem Titel bezeichnet: die Universität hatte ihn zum Musikdirektor an der Paulinerkirche ernannt und als Verwalter dieses Amtes bestellte Hiller in der Breitkopfschen Druckerei „Den Text zu der sämtl. Kirchenmusik auf das Jahr 1780". Und am 23. Dezember 1783 liest man von einer neuen Erweiterung der musikalischen Tätigkeit Hillers, der als neuernannter Musikdirektor der Neuen Kirche einen Text zu einer Kirchenmusik für diese Kirche (jetzigen Matthäikirche) bestellte. Ein Vorgänger Hillers in diesem Amte, Johann Karl Wiedner, war auch schon mit Breitkopfs in Berührung gekommen und hatte vom Jahre 1762 bis 1777 jährlich zum Karfreitag den Text zu einer Passionsmusik drucken lassen. In der von Hiller herausgegebenen und bei Breitkopf verlegten „Raccolta delle megliore Sinfonie, accomodate all' Clavicembalo" befindet sich auch eine Komposition Wiedners. Bis zum Jahre 1785 berichten verschiedene Druckaufträge von Hillers neuem Amte; mit seinem Rücktritt von den Gewandhauskonzerten legte er jedoch auch diese Tätigkeit nieder, denn er war willens, Leipzig für immer zu verlassen.

Unterm 19. Juli 1785 ist für Hiller notiert „Ein italienisches Drama auf die Anherokunft des Herzogs von Curland betittelt il vero Omaggio des Metastasio" in einer Auflage von 100 Exemplaren, von denen 53 Stück mit „illuminirten Einbänden" versehen wurden. Nach diesem Konzert verwirklichte Hiller seinen Plan und folgte einer Einladung des Herzogs von Curland, der ihn nach Mitau berufen hatte.

Während der Zeit, in der Johann Adam Hiller an der Spitze des Konzertwesens stand, wurde Leipzig zur Station mancher Künstlerreise, und das Breitkopfsche Haus machte die Bekanntschaft mit den Trägern manches angesehenen Namens, wenn auch viele Konzertgeber verzeichnet sind, deren Namen längst der Vergessenheit anheimgefallen sind. Die Konzertzettel oder Avertissements zu Konzerten, die im Goldenen Bären gedruckt wurden, geben eine gute Übersicht über die Besuche auswärtiger Künstler und sie mögen als Charakterisierung des ganzen musikalischen Bildes dieser Zeit hier vollständig, soweit sie nicht schon erwähnt sind, verzeichnet werden. Die Daten bezeichnen den Tag der Eintragung in den Geschäftsbüchern.

1771	May	Mr. Salomoni.
	Juni	Herr Bianchi.
	September	Johann Friedrich Reichardt.
	November	Eine Cantate auf die Einweihung der Kirche in Connewitz für H. Wentzel.
	November	Herr Boselli.
	Dezember	H. Besozzi.
1773	August	Für die italiänische Gesellschaft der Opera buffa, Textbuch (?) zur Oper l'amore soldato, oder die Liebe unter den Handwerksleuten. (4. August durch H. Bondini bezahlt.)
1774	May	H. Musicus Küffel.
	November	Madame Hellmuth und Benda (vors Große Concert).

1775	März	Herr Curioni, der Text zu Grauns Tod Jesu (für eine musikalische Gesellschaft bezahlt am 13. April von Häser).
	August	H. Hummel, Waldhornist aus Dresden.
	September	Cammer-Mus. Eichner.
	Dezember	Madslle. Mudrich (2 Zettel).
1776	?	Madame Hellmuth und Benda (vors Große Concert).
1776	Januar	H. Reiner und Besozzi (ein doppelter und ein einfacher Concertzettel).
	März	H. Lorenz, Castrate.
1776	Juny	Herr Krumbholz, Harfenist beym Fürsten von Esterhazy in Ungarn.
	September	Herr Zierlein.
	Oktober	Madem. Bayer aus Wien.
1777	März	Für Herrn Häser der Text zum Oratorio I Pellegrini von Hassen, aufgeführt in Herrn Ertels Übungs-Concerten.
	April	Kammer-Mus. Lem (?) aus Kopenhagen.
	May	Musicus Ulrich aus Aolzbach.
	November	Sänger Giuliani.
	Dezember	Mademoiselle Saporiti (vors Große Concert).
1778	17. März	Mademoiselle Almerigi (für H. Curioni allhier).
	April	Mademoiselle Saporiti (zweimal).
	17. May	H. Giuliani und Zamboni.
	Juni	Häßler aus Erfurt.
1779	July	Sampieri, Castrate.
	10. u. 14. Oktober	Garnowicki, Virtuose auf der Violine.
	1. u. 8. November	Eck, Churpfälzischer Kammer-Musiker.
	13. Dezember	(Georg) Benda.
1780	7. Januar	Madem. Baumann, eine Sängerin.
	21. Februar	H. Richter, Cammermusicus von Dresden.
	18. und 29. April	Kempfer, Virtuoso.
	24. April	Röllig, Virtuoso della Harmonica.
	28. April	Die Herren Röllig und Behr, Virtuosen auf der Harmonica und Clarinette zu dem gemeinsamen Concert.
	20. August	Signora Morichelli Bosello, Sängerin bey der Opera buffa in St. Petersburg.
	28. September und 17. Oktober	H. Danner, Musicus.
	Sonntags, 8. Oktober	Herr Meroni, Virtuoso auf der Viola d'Amore.
	10. Oktober	Herr Palza und Türrschmid, Virtuosen der Prinzen von Guéminée, ein Concert mit Hörnern.
1781	17. Februar	Herr Blondini, Tenorist in der Capelle des Prinzen Heinrichs, Vocal-Concert.
1782	11. März	H. Schröder allhier, Musicus von Engelland kommend.
	Ostermontag 1. April	H. Schröder u. Meinhard, Virtuosi.
	8. May	H. Schick und Triklir, zwey Virtuosen.
	12. August	Mad. Fidanza u. Sigre Ponziani, Mitglieder der Pontinischen (Bondini?) Gesellschaft, Operisten in Prag.
1783	3. Januar	Herr Musicus Häntz (?).
	27. Januar	Herr Marichiani, Virtuoso alla voce di Tenore.
	13. u. 20. May	Herr Fisher in Oxford, Virtuoso auf der Violine.
	21. May	H. Besozzi, Virtuoso in Dresden.
	18. August	Herr Braun von Dresden, Virtuoso auf dem Fagott.

25. August — Mad. Buccarelli, Mitglied der damaligen Bondinischen Opern-Troupe.
11. September — Caravogli, Mitglied der damaligen hier anwesenden Bondinischen Opern-Troupe.
10. Oktober — H. D. Fisher aus Oxford.
1. November — Steinmüller, Virtuose auf dem Horn.
29. November — Campagnoli, Musicus bey dem Herzog von Churland.
1784 19. Januar — Herr Punto, Virtuoso del Corno dal Conte Artois (war von E. W. Wolf in Weimar an Breitkopf empfohlen).
10. März — Ein Text zu einem Oratorium Die Feyer der Christen (Schicht?) für Herrn Rost, Kaufmann in Auerbachs Hof allhier.
29. März — Madame Verdellet, Cantarina del grande Concerto (Benefiz-Concert).
23. April — Mlle. Cataldi Giuliani, Cantarina e Sonatrice del flauto traverso.
10. May — Mad. Lang, Sängerin von Wien.
21. Juni — Herr Massari, ein italiänischer Poeta improvisatore, ein Avertissement von einer poetischen Akademie (wurde der Betrag durch 3 Biglets abgemacht).
8. Oktober — H. Fischer, Bassista.
11.(?) u. 16. November — Herr Dulon, Konzert auf der Flöte.
19. November — Mad. Curioni, ein Avertissement.
27. November — H. Hellmuth von Mannheim.
1785 3. Februar — H. Richter, sächs. Cammer-Musicus aus Dresden.
25. Februar — Herr Braun, ein Hessencasselischer Baßonbläser.
11. u. 21. April — Signora Strinasacchi.

In den nächsten Jahren nach der Aufgabe seiner Leipziger Tätigkeit kehrte Hiller, dessen Hoffnungen sich in der Fremde nicht erfüllten, zeitweilig in die Stätte seines bisherigen Wirkens zurück; ein in diese Zeit fallendes für die Geschichte des Leipziger Musiklebens wichtiges Ereignis, die Aufführung zweier Händelscher Oratorien, über die weiter unten berichtet wird, ist Hiller zu verdanken. Kurz nach dieser Ruhmestat trat der Unermüdliche, der ohne eigentliche Beschäftignng in Leipzig weilte, mit einem neuen Unternehmen hervor; in den Breitkopfschen Geschäftsbüchern werden Texte zur zweiten bis achten musikalischen Unterhaltung vom 4. Juni bis 25. Juli 1787 verzeichnet. Dann vergingen fast zwei Jahre, ehe Hiller wieder in persönliche Beziehungen zum Breitkopfschen Hause trat. Am 15. Juni 1789 gab der neuernannte Thomaskantor und Musikdirektor der Thomasschule zum ersten Male seine Kirchenmusiktexte in Auftrag, denen bald die Fortsetzung folgte. Auch den „Text zu einer Kirchenmusik bey der hiesigen Ratswahl" ließ Hiller im August 1789 bei Breitkopfs drucken. Von da an verschwindet sein Name fast völlig aus den Akzidenz-Druckbüchern und seine kleinen Druckaufträge, die zuletzt mehr oder weniger freiwillig als unentgeltlich gebucht wurden, weisen weniger auf seine eigenen Schicksale hin, sondern beschränken sich, dem Brauche der Zeit entsprechend, mehr auf kleine öfters mit Kompositionen versehene Gelegenheitsdichtungen zu Freuden- oder Trauertagen in seinem Bekanntenkreise.

Lassen sich aus dem Zusammenarbeiten Hillers mit der Breitkopfschen Buchdruckerei schon bedeutsame Schlüsse auf des Meisters äußeres Wirken im Musikleben Leipzigs ziehen, so geben die Geschäftsbücher des eng mit ihm verbundenen Verlagshauses noch genauere Aufschlüsse über Hillers schöpferische musikalische Tätigkeit.

Wenn Hillers Kompositionen auch mit der Zeit der unaufhörlich fortschreitenden Entwicklung der musikalischen Produktion zum Opfer gefallen sind, so erfreuten sich doch

seine Werke zu seinen Lebzeiten einer außerordentlichen Beliebtheit. Aber nicht nur deswegen wird sein Name für immer in der Musikgeschichte genannt werden, sondern weil ein Teil seines musikalischen Schaffens von grundlegender Bedeutung geworden ist. Johann Adam Hillers Bühnenwerke bezeichnen den Beginn einer neuen für die Musikgeschichte bedeutsamen Epoche. „Das deutsche Singspiel, das er begründete, ist nicht nur ein Vorläufer der komischen Oper, sondern auch der Ausgangspunkt deutscher dramatischer Kunst überhaupt geworden. Was er auf diesem Gebiete geschaffen hat, gehört der Geschichte an. Deutsch in seinem ganzen Denken, gab er dem Volke Werke, die an Reichtum der Melodie, lebenswarmer Charakteristik und wahrer, natürlicher Empfindung in jener Zeit ohne Gleichen waren. Seine schlichten Weisen waren die Brücke, die hinüber leitete zu einer neuen Periode, in welcher das deutsche Volkslied wieder auferstand." (Peiser im Vorwort zu seinem J. A. Hiller.)

Das Werk, an dem Hiller zum ersten Male seine dramatisch-musikalischen Fähigkeiten erproben sollte, hat eine Geschichte, zu der Breitkopfs in — wenn auch sozusagen nur neutralen — Beziehungen standen, die sich aus dem engen Bund Gottscheds mit seinem Hauptverleger ergaben. Ein bei Breitkopfs erschienener Gottschedscher Prolog zum Friedrichstag (5. März) 1751 „Sachsens getreueste Wünsche nach der unlängst erfolgten Vermehrung des allerhöchsten Königlichen Hauses, bey der hohen Namensfeyer, dreyer allerdurchl. und durchlauchtigsten Friedriche, den 5ten März des 1751sten Jahres als ein Vorspiel auf der Leipziger Schaubühne aufgeführt von dem königl. pohln. und churfürstl. sächs. Hofkomödianten Heinr. Gottfried Koch" legte zwar noch Zeugnis ab von dem äußerlichen Einvernehmen, das zwischen dem Diktator des damaligen literarischen Geschmackes und dem Leipziger Theaterdirektor herrschte, aber schon im nächsten Jahre wurde die Aufführung einer auf Kochs Veranlassung von Standfuß komponierten aus dem Englischen übersetzten Operette „Der Teufel ist los" der Anlaß zu einem in der Literaturgeschichte bekannt gewordenen Streite, in dessen erstem Stadium Gottsched seine bei Breitkopfs erscheinende Zeitschrift „Das Neueste aus der anmutigen Gelehrsamkeit" zu einem scharfen Ausfall auf die Operette von Standfuß benutzte. Bei einer Besprechung eines Werkes „Lettre sur le Theatre Anglois"[1] richtete Gottsched Vorwürfe, die im allgemeinen dem englischen Schauspiele gemacht wurden, speziell gegen das von Koch gewählte Stück.

„Eins der klügsten heutigen Völker läuft haufenweis in Schauspiele, die nicht viel besser sind als unsere Marionetten. Wer bey uns seit einiger Zeit das englische Stück, der Teufel ist los, vorstellen gesehen hat, der wird dieses Urtheil nicht für zu hart halten. Und doch suchet man uns durch solche Vorstellungen den Geschmack zu verderben. — Da sieht man ein schwülstiges Wesen, mit den pöbelhaftesten Possen und Zoten vermenget. Es ist wahr; die Komödien sind lustig; und schaffen viel zu lachen. Aber wie? Indem sie Sachen zeigen, davon man in der gesitteten Welt nicht einmal reden darf. Die Unanständigkeit der Thaten und Worte machet freylich die Komödien reizend: und man liebt die Auftritte aus ehrlosen Häusern am meisten. Hier lernet das Frauenzimmer hübsch, wie es da zugeht; nebst den verschiedenen Namen, dessen, was ihre Männer daher mitbringen; und die Mädchen lernen beyzeiten, was sie erst am Hochzeittage erfahren sollten. — Sie (die Übersetzer) denken nicht an die Beförderung der Tugend, und des guten Geschmackes, welches die Absichten aller, sonderlich aber dramatischer Dichter seyn sollten: sie wollen nur zeigen, daß sie englisch verstehen, und nothdürftig verdeutschen können. Bey Komödianten kömmt noch die Gewinnsucht dazu; weil sie durch die wilden Vorstellungen solcher Stücke, die Zuschauer, gleichsam wie Beschwerer, zusammen bannen können. Da kommen Hexenmeister, Gespenster, Teufel, Tänze, Lieder, Verkleidungen, und 100 andere Ungereimtheiten zugleich vor, die den schwachen Geist des Pöbels, und derer,

[1] Neustes III S. 128 ff.

die ihm gleichen, recht bezaubern. Der Verfasser merket an, daß die Vorbereitungen zur Unzucht oft, durch Worte und Geberden, so weit getrieben werden, daß sehr wenig an der Vollziehung fehlt. Wenigstens zeiget man schon Bette und ausgekleidete Personen auf der Bühne. Was für einen Eindruck machet dies nicht in die Gemüther der Jugend? ja auch wohl der Alten, die noch jung seyn wollen? Da von rechts wegen die Schaubühne einen feinen Spott der Thorheiten und Fehler unserer Zeiten liefern, und die Sitten dadurch bessern sollte!"

Hiller, der ja zum Gottschedschen Kreise gehörte, scheint dem ganzen Streite fern gestanden zu haben, wenigstens blieb sein freundschaftliches Verhältnis zu Gottsched fürs erste ungestört und er komponierte noch 1762 als Mitglied der Gesellschaft der freien Künste eine von Gottsched[1] gedichtete Kantate[2]:

Die den 30sten Jenner 1762 erfolgte höchsterwünschte Zurückkunft Sr. Königl. Hoheit, des Durchl. Churprinzen von Sachsen, Hrn. Friedrich Christians, Herzogs zu Sachsen, Jülich, Cleve und Berg, auch Engern und Westphalen, Landgrafen zu Thüringen, Markgrafen zu Meißen, auch der Ober- und Niederlausitz rc. rc. und der Durchl. Churprinzeßinn, Fr. Marien Antonien, Königl. Hoheit, verehrte am Hohen Friedrichstage den 5ten März 1762, durch diese Cantate, auf dem hofischen Saale, mit unterthänigster Freude, die Gesellschaft der freyen Künste zu Leipzig.

Aber im Jahre 1764 finden wir Hiller beschäftigt, das einstige Streitobjekt zu neuem Leben zu erwecken, indem er einen Teil der Standfußschen Operette neu komponierte. Der Erfolg war ein ungeahnter — „Alle Gesänge, die bey der Vorstellung gefielen, waren bald in aller Munde, machten einen Theil des gesellschaftlichen Vergnügens aus und gingen sogar zu dem gemeinen Volke über. Man hörte sie auf den Gassen, in den Wirtshäusern und auf den Hauptwachen, in der Stadt und auf dem Lande, von Bürger- und Bauervolk singen", so berichtete viele Jahre später der Bearbeiter des Textes, Christian Felix Weiße. Unter dem Titel „Die verwandelten Weiber oder der Teufel ist los" wurde die Operette 1770 bei Breitkopfs im Klavierauszug gedruckt, der zweite Teil „Der lustige Schuster oder der Teufel ist los" folgte im Jahre darauf.

Hillers erstes selbständig komponiertes Singspiel „Lisuart und Dariolette", wozu Schiebeler ihm den Text gedichtet hatte, wurde noch vor den verwandelten Weibern, in Breitkopfschem Notendrucke 1767 veröffentlicht. Hiller erließ auf den Klavierauszug Subskription, wozu Breitkopfs ihm im Juni 1767 die Pränumerationszettel druckten. Von der 512 Exemplare starken Auflage fand Hiller nur für ungefähr die Hälfte Abnehmer, die übrigen 245 Exemplare übernahm die Breitkopfsche Buchhandlung

[1]) Ein reizendes Mißverständnis ist hier Waniek in seinem Gottsched (Leipzig, Breitkopf & Härtel 1897, S. 616) passiert, indem er bei dieser Dichtung bemerkt: „zu dem Frau Gottsched die Arien lieferte". Hinter jeder Arie steht nämlich V. A. (Von Anfang = da capo), welche Buchstaben Waniek zweifellos auf Luise **A**delgunde **V**iktoria Gottsched bezogen hat!

[2] Der Text des Singgedichtes, wie Gottsched seine Dichtung nannte, wurde in Breitkopfs Zeitschrift „Das Neueste aus der anmutigen Gelehrsamkeit" (XII, S. 165) abgedruckt.

zum Verlag. Ein ähnliches Verhältnis ergab sich bei der zweiten gleichstarken Auflage im November 1769, während vom dritten Druck, der Michaelis 1771 unter dem Titel der zweiten Auflage erschien, die gesamten 750 Exemplare von Breitkopfs übernommen wurden.

Ähnliche geschäftliche Vereinbarungen wurden über die beiden nächsten zum Druck kommenden Hillerschen Singspiele getroffen, die beide je vier Auflagen erlebten. „Lottchen am Hofe, eine comische Oper" erschien Neujahr 1769, wurde aber so stark begehrt, daß zur Ostermesse 1770 sich schon ein Neudruck nötig machte, dem 1771 und 1776 (beide unter dem Namen der dritten) weitere Auflagen folgten. „Die Liebe auf dem Lande" brachte es ebenso wie ihre Vorgängerin auf eine Gesamtauflage von 2750 Exemplaren, aber die vier Drucke verteilten sich auf einen größeren Zeitraum, nämlich Juli 1769, Ostermesse 1770, August 1772 und August 1786.

Einen glücklichen Wurf bedeutete Hillers komische Oper „Die Jagd", von der im August 1770 eine Auflage von über 2000 Exemplaren gewagt wurde, von der Hiller 200, der Verleger Junius 400 und Breitkopfs 1400 Exemplare übernahmen. Zwei weitere Auflagen von je 1000 Klavierauszügen erwarben Breitkopfs zur Ostermesse 1772 und 1776 zum eigenen Verlage. Mit dem materiellen Erfolg dieses Singspiels konnte Hiller zufrieden sein, verdiente er doch allein durch den Verkauf der Exemplare von Breitkopf nach Abzug der gesamten Druckkosten nicht weniger als 1383 Rthlr.! Aber auch der künstlerische Erfolg war ein durchschlagender, wie das ja der große Absatz der Klavierauszüge beweist. Auch Stimmen der Zeit legen davon Zeugnis ab; aus Breitkopfs Pressen ging eine kritische Würdigung des Werkes hervor, die den größten Teil von Johann Friedrich Reichardts „Über die deutsche comische Oper" ausmachte:

Trotz dem mistönenden Gesange unsrer Theatersänger, und der Armseligkeit des Orchesters in deutschen Theatern, hat mir dennoch jede Hillerische Oper bey jeder Vorstellung viel Vergnügen gemacht, und diese Oper vor allen andern. — Ich finde hier Schönheiten und Feinheiten, die die allersorgfältigste Überlegung, das richtigste Gefühl und den feinsten Geschmack verrathen. — Über das Lied ‚Als ich auf meiner Bleiche' darf ich nichts mehr sagen; die ganze deutsche Nation hat schon darüber entschieden, daß es völlig so ist, wie die Lieder von der Art seyn müssen. Denn jeder Mann, vom hohen bis niedrigsten, singt und spielt es und pfeift es, und fast sollte ich sagen und trommelt es, so sehr wird es in ganz Deutschland auf alle nur mögliche Art gebraucht."

Auch im allgemeinen enthält Reichardts Schrift Urteile über Hillers Opern, die zeigen, daß Hillers Verdienst richtig eingeschätzt wurde:

„Hiller, dieser verdienstvolle Componist, ist nicht nur, unter uns Deutschen, der erste gute comische Opern-Componist gewesen, sondern nach der bisherigen Beschaffenheit derselben, ist er auch gewiß ein sehr guter Meister darinnen. — Hiller hat für uns so den rechten Fleck getroffen und darum lieben wir ihn auch alle, die wir von Neid und Scheelsucht frey sind; und die wir Glückliche mit warmen Gefühle für das wahre Schöne und Rührende, von der Natur beschenkt worden sind."

Durch Breitkopf & Härtels Allgemeine musikalische Zeitung wurde eine für Hiller charakteristische Anekdote der Nachwelt überliefert.

„Die Jagd", schrieb Rochlitz im Jahre 1804, „entzückte, wie kaum je ein Schauspiel entzückt hatte; es mußte eine Zeitlang unausgesetzt gespielt werden; es hätte sich Niemand zu Schulden kommen lassen, die Jagd nicht gesehen zu haben! Nur der gute Hiller hatte sie nicht gesehen! Die rastlose Arbeit hatte ihn dahin gebracht, daß er drey Vierteljahre nicht über seine Thürschwelle schritt. — Nehmt's als mein Vermächtnis an, sagte er den dringenden Freunden, und seyd zufrieden damit, da ich nichts weiter habe. Ich bin ein todter Mann! — Koch wollte

es endlich mit Gewalt durchsetzen, daß Hiller sich seines Werkes freuen müßte, und entwarf folgenden Plan. Die Jagd wurde zum achtzehntenmal gegeben. Nicht lange vor dem Anfang der Vorstellung traten einer der angesehensten Freunde Hillers und sein Arzt, vor dem er großen Respekt hatte, in sein Zimmer. Freund, beginnt jener, Koch hat die heutige Wiederholung nur Deinetwegen angesetzt: Du m u ß t kommen! — Laßt mich, ruft H.; ihr sehet, ich kann kaum in der Stube umherwanken, und morgen findet ihr mich vielleicht tod. — Zum Henker mit Ihren Grillen! fährt der Arzt wild auf. Herr, Sie s o l l e n, Sie m ü s s e n in's Theater! und das gleich! wie Sie sind, im Flausrock! — Wir wollen allein bey Ihnen in der Loge bleiben und kein Mensch soll Sie sehen! Und mit Ihrem Sterben — Herr, das muß i ch verstehen! Ich g a r a n t i e r e Ihnen ein langes Leben! Und drum marsch! fort! unten stehet der Wagen! H. fährt scheu und verblüfft zusammen: ehe er sich besinnen kann, haben ihn die Herren ergriffen, in den Wagen, aus diesem in die Loge transportiert: der Vorhang rauscht auf, Koch stehet da — gleich in so ächtkomischer Positur, daß alles, ehe er noch spricht, lachen muß — und H i l- l e r mit. Nun war alles gut, und von dieser Zeit an wurde es wirklich allmählich besser mit dem armen Hypochondristen."

Nach der Jagd war „Der Dorfbalbier" die nächste komische Oper, die Hiller zusammen in einem Bande mit einem Nachspiel „Die Muse", zu der Breitkopfs schon im April 1767 für den Dichter Schiebeler das Textbuch gedruckt hatten, veröffentlichte. Diesmal übernahmen Hillers Drucker zugleich wiederum den Verlag, indem sie 1450 Klavierauszüge dem Komponisten abkauften, während dieser sich mit 50 Exemplaren begnügte. Dieselbe Verteilung fand 1773 bei dem Drucke des Klavierauszugs von „Der Krieg" statt, zu dem das Goldonische Textbuch mit den Dialogen und den von Weiße hinzugefügten Arien besonders gedruckt wurde. Man kann eigentlich Breitkopfs als Verleger der sämtlichen bisher erwähnten Opern bezeichnen, denn wenn Hiller auch stets die Druckkosten angerechnet wurden, so kamen doch Breitkopfs Zahlungen für die übernommenen Exemplare richtigen Honoraren gleich; hat doch Hiller nach Abzug der Druckkosten an den von Breitkopfs mit vertriebenen sechs Opern nicht weniger als 4758 Rthlr. 11 gr. bar verdient, wobei ihm außerdem noch der Gewinn an 2324 von ihm selbst vertriebenen Exemplaren, die im Verkauf immer je 1 Rthlr. 12 gr. [der Rthlr. hatte damals 24 gr.] kosteten, blieb.

In die weiteren fünf veröffentlichten Singspiele Hillers teilten sich vier Leipziger Verleger; aber als Drucker trat einzig und allein Breitkopf auf, so daß Hillers gesamtes dramatisches Schaffen, so weit es veröffentlicht wurde, mit dem Breitkopfschen Hause in engem Zusammenhange stand.

Ein fast ebenso vollständiges Bild des Chorkomponisten Hiller geben die von Breitkopf gedruckten Werke. Sein erstes mehrstimmiges Werk ließ Hiller halb anonym in die Welt gehen; der Titel lautete „Choral-Melodien zu Herrn Prof. C. F. Gellerts Geistlichen Oden und Liedern, welche nicht nach bekannten Kirchen-Melodien können gesungen werden, von J. A. H. Leipzig, druckts und verlegtes Johann Gottlob Immanuel Breitkopf, 1761".

In der „Vorerinnerung" zu diesen kleinen Liedern, von denen Hiller schon sechs in seinem „Wöchentlichen Musikalischen Zeitvertreib" zum Abdruck gebracht hatte, schreibt der Komponist: „Kein musikalischer Autorstolz hat den Verfasser zu Verfertigung und Bekanntmachung dieser Melodien bewogen. Es würde eine Thorheit seyn, nach den rühmlichen Bemühungen eines B a ch s, Q u a n z e s, und D o l e s, noch Meisterstücke machen zu wollen. Sie sind die Frucht einiger der Andacht geheiligten Stunden gewesen; und der sonst nicht irrige Gedanke, daß man, wenn man selbst andächtig ist, leicht andere andächtig machen könne, hat den Verfasser verleitet, sie drucken zu lassen". Hiller hatte auch die Genugtuung, daß Gellert seine Choralmelodien „immer sehr angemessen, sehr faßlich und, wie er sich ausdrückte, so fand, wie er sie selbst

machen würde, wenn er komponieren könnte". Und in dem Vorbericht zu seinen „25 neuen Choralmelodien zu Liedern von Gellert", die 1792 bei Breitkopf gedruckt wurden, kam Hiller auf die erste Sammlung zurück: „Der seel. Gellert bat mich oft, daß ich ihm einige vorspielte und vorsang, und bezeugte sein großes Vergnügen darüber". In beiden Sammlungen befindet sich, beidemal in verschiedenen Kompositionen der bekannte Text: Die Ehre Gottes in der Natur: Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre.

Wie bereits erwähnt wurde, hatte Hiller 1765 den Auftrag bekommen, für einen Besuch der Landesherrschaft eine Kantate zu schreiben, von der er bald nach der Aufführung, da vielerlei Bestellungen darauf einliefen, einen Klavierauszug (Auflage 500) bei Breitkopfs erscheinen ließ. Im Vorbericht dazu lesen wir:

„Es ist eine Art von Belohnung für ein in den Werken des Geistes arbeitendes Genie, wenn es ermuntert wird, seine Arbeiten der Welt vor Augen zu legen. Ich kann mich bey gegenwärtigem Werke dieses Glücks auf eine vorzügliche Weise rühmen. — Noch von den zärtlichen Gesängen eines Trionfo della Fedelta entzückt, von den erhabenen und prächtigen Liedern einer Talestri in Bewunderung hingerissen, ward ich gerufen, ein Lied zu schreiben, das vor die Ohren unserer Durchlauchtigsten Antonia kommen sollte! Mit Freude und Zittern schrieb ich dieses Lied. Welch Glück, einer so großen Meisterin zu gefallen! — unter dem Geräusche der Messe, und in einem kurzen Zeitraume von acht bis zehn Tagen habe ich gegenwärtige Cantate geschrieben. Vielleicht gründet sich hierauf, und auf die Nachsicht, die man deswegen gegen mich hat, das günstige Urteil, das davon ist gefällt worden."

Seinem Freund und Gönner, „dem Herrn Geheimden Kriegsrath D. Carl Wilhelm Müller" widmete Hiller seine Komposition der bekannten Ode des Horaz Musis amicus, die 1778 Breitkopfs Pressen verließ. Von weiteren Originalkompositionen mehrstimmigen Charakters, die zum Teil verstreut in Hillers Sammlungen sich befinden, sind zu erwähnen die „Vierstimmigen Chor-Arien zum neuen Jahre, bey Hochzeiten, Geburtstagen und Leichenbegängnissen zu singen; nebst vier lateinischen Sanctus zu den Präfationen. Leipzig (1794), in der Breitkopfischen Musikhandlung", die Hiller als Thomaskantor für seine Alumnen komponiert hatte.

Hillers erste im Druck erschienene Komposition war eine Sammlung von fünfzehn Liedern, die nach den Breitkopfschen Druckbüchern den Titel „Lieder zum Singen und fürs Clavier" führten. Sie erschienen ohne Angabe des Komponisten erstmalig zur Michaelismesse 1759 in einer Auflage von 500 Exemplaren [es ist dem Verfasser nicht gelungen, ein Exemplar davon ausfindig zu machen] in Lankischens Buchhandlung; eine zweite Auflage „Lieder mit Melodien fürs Clavier" befand sich bereits im Juni 1760 im Druck. Hiller, dessen Name als Komponist auch hier nicht genannt war, versah das Heftchen mit einer humoristischen Vorrede:

Zueignungsschrift an meinen Canarienvogel.

Monsier,

Ich müßte die Regeln einer Dedication sehr wenig kennen, wenn ich, ohne Sie ein wenig zu seigneurisieren, Ihren Namen meinen Liedern vorsetzen, und Ihnen dieselben mit eben so wenig Umständen übergeben wollte, als ich Ihnen alle Tage Hanf und Wasser gebe. Man würde eine große Unwissenheit verrathen, und daß man gar nichts von den großen Vorzügen begreifen könne, die Sie mit so vielem Rechte vor andern Arten musikalischer Vögel besitzen, wenn man diese Zueignung vor weiter nichts als einen wunderlichen Einfall des Verfassers ansehen wollte. Ich habe an Ihnen Eigenschaften gefunden, die mich völlig bestimmten, Ihnen meine Liedersammlung zu übergeben. Sie haben immer Ihre Melodien unter die meinigen gemengt, und stets so lange gesungen, als ich gespielt habe; es schien, daß Sie meine Music verstünden: aber Sie verstanden sie gewiß nicht. Das ist eben die wichtigste Eigen-

schaft, und gerade die, die Sie mit vielen hochgeehrten und hochweisen Gönnern, deren Namen eine Seite hinter dem Titelblatte ausfüllen, gemein haben. Unterdessen kann ich mir doch Ihren Gesang als einen Beyfall vorstellen; und ich befinde mich in diesem Stücke glücklicher, als der größte Teil unserer Dedicanten, die von ihren fetten Mäcenen ebenso oft ausgelacht als belohnt werden. Aber was werde ich mir von Ihrem Beystande zu versprechen haben, wenn die Welt meine Kleinigkeiten, meine Melodien tadeln wird? — — — Sie werden singen — — und ich, — — werde lachen. Hiermit empfiehlt sich Ihnen unter der Versicherung beständiger Ergebenheit und Sorgfalt Der Verfasser.

1772 wurden diese Lieder, um weitere fünfunddreißig vermehrt, zum dritten Male bei Breitkopfs gedruckt, aber diesmal, wie Hiller sagt, ohne die Posse der Dedikation. Im März 1762 wurden wiederum einige kleine Hillersche Kompositionen im Goldenen Bären in der nicht unbeträchtlichen Auflage von 1500 Exemplaren gedruckt: „Romanzen mit Melodien und einem Schreiben an den Verfasser derselben", von denen Hiller später schrieb: „Unter meine musikalischen Possen rechne ich die Melodien zu 6 Romanzen von Löwen, die ich, mit einem Schreiben an den Verfasser begleitet, im Lankischen Verlage drucken ließ". Entschieden einer fröhlichen Laune verdanken ihre Entstehung auch die von Daniel Schiebeler verfaßten und von Hiller komponierten aber anonym herausgegebenen „Romanzen mit Melodien", die Schiebeler im November 1767 auf seine Kosten bei B. C. Breitkopf und Sohn drucken ließ und die von diesem im Jahr darauf in zweiter Auflage zum Verlag übernommen wurden. Den humoristischen, zum Teil satirischen Inhalt der Dichtungen kennzeichnet schon die Titelvignette; der Text selbst enthält neben wohl mancher versteckten Anspielung auch einen direkten Hinweis auf den Komponisten. Im „Wettstreit der Töchter des Königs Pierus mit den Musen" heißts von den ersteren:

Rauh, wie der Eule Totenlied
Und wie des Uhus Stöhnen,
Schallt der entsetzliche Gesang,
Und alle Nymphen gähnen,

während ihre Gegnerinnen etwas besser wegkommen:

Der Musen eine sang darauf,
Und schön war Ton und Triller;
Ihr ganzes Lied voll Melodie,
Als wärs ein Lied von Hiller.

Eine ganz andere Stimmung atmen die weiteren Hillerschen Lieder, die die Breitkopfsche Notendruckerei zur Herstellung erhielt. Ein ganz entzückend ausgestattetes Bändchen bilden die „Fünfzig Geistliche Lieder für Kinder", die zum Besten der neuen Armenschule zu Friedrichstadt bey Dresden in Commission bey Bernhard Christoph Breitkopf und Sohn 1774 erschienen und zu denen Hiller kurz nach Erscheinen noch eine Violinstimme zur Begleitung beigab. Eine reizende Kupfervignette zierte die „Sammlung der Lieder aus dem Kinderfreunde" (von Christian Felix Weiße), die 1782 in einer Auflage von 4000 Exemplaren gedruckt wurde. Außer den in verschiedenen Sammlungen aufgenommenen Liedern druckten Breitkopfs noch 1780 Hillers „Geistliche Lieder einer vornehmen Churländischen Dame", sowie 1781 seine „Cantaten und Arien verschiedener Dichter", die der Komponist der Herzogin von Kurland gewidmet hatte.

Neben diesen reinen Originalkompositionen beschäftigte sich Hiller auch mit Werken, die mehr für den rein praktischen Gebrauch, größtenteils direkt für Schulzwecke gedacht waren. So wurden in der Breitkopfschen Notendruckerei folgende Werke aus diesem Gebiete gedruckt:

1774 (Junius)	Anweisung zum musikalisch-richtigen Gesange, mit hinlänglichen Exempeln erläutert (2. Auflage 1797/98).
1780 (Junius)	Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange, mit hinlänglichen Exempeln erläutert.
1792 (Junius)	Kurze und erleichterte Anweisung zum Singen, für Schulen in Städten und Dörfern.
1792 (Breitkopf)	Anweisung zum Violinspielen, für Schulen, und zum Selbstunterrichte. Nebst einem kurz gefaßten Lexikon der fremden Wörter u. Benennungen in der Musik.
1793 (Selbstverlag)	Allgemeines Choral-Melodienbuch für Kirchen und Schulen, auch zum Privatgebrauche in vier Stimmen gesetzt.
1797 (Selbstverlag)	Nachtrag zum allgemeinen Choral-Melodienbuche für Kirchen und Schulen, zur Beförderung des Choralstudiums.

Einen ungleich geringeren Raum nehmen die Klavierkompositionen in Hillers Schaffen ein.

Als Werk für sich wurden nur zwei Sonaten 1762 bei Breitkopfs veröffentlicht, auch in verschiedenen Sammlungen ist Hiller nur wenig vertreten. Nur sein erstes größeres Unternehmen, der „Wöchentliche Musikalische Zeitvertreib", enthält wohl in der Hauptsache fast nur Kinder seiner Muse, denn wenn auch in der Vorerinnerung steht: „Wenn auswärtige Freunde und Kenner der Musik uns mit einigen Beyträgen beehren wollen, so können sie auf unsere Verbindlichkeit sowohl als auf die Bekanntmachung ihrer Arbeiten sichere Rechnung machen", so heißt es doch in der „Nachricht" im Winterquartal 1760: Denen auswärtigen Freunden, die uns mit ihren Beyträgen beehrt, sagen wir verbindlichen Dank. Wenn wir bisher von ihren Arbeiten noch nicht viel Gebrauch gemacht haben, so soll es künftig öfterer geschehen. Oder wenn es in unserm kleinen Blättchen nicht füglich geschehen kann, so werden wir auf eine andere Art noch Gelegenheit haben, ihre Beyträge bekannt zu machen.

Diese Hillersche Unternehmung ist für die Musikgeschichte insofern von besonderem Interesse, als sie den ersten Versuch einer wöchentlich erscheinenden, nur aus Musikstücken, und zwar der verschiedensten Gebiete, bestehenden Zeitschrift darstellt.

„Um diese Zeit [1759] hatte ich auch den Einfall zu einer Sammlung musikalisch-praktischer Stücke, die wöchentlich, im Breitkopfschen Verlage, unter dem Titel ‚Wöchentlicher Musikalischer Zeitvertreib' ausgegeben wurde. Meine zunehmende Unpäßlichkeit hinderte mich, länger als ein Jahr damit fortzufahren. Ob ich zuerst auf den Einfall einer solchen periodischen Schrift gerathen war, weiß ich nicht genau; im praktischen Fache war mir damals wenigstens nichts Ähnliches bekannt. Das weiß ich, daß ich bald Nachahmer bekam."

Einen Anspruch auf die Erfindung des Titels kann übrigens Hiller nicht erheben, denn ein „Musikalischer Zeitvertreib auf dem beliebten Clavier" war bereits 1747 und ein „Musikalischer Zeitvertreib oder Sammlung auserlesener Oden zum Singen und Spielen auf dem Clavier" bereits 1752 erschienen.

Als eine Art Fortsetzung dieses Unternehmens kann man wohl Hillers 1762 bei Breitkopf verlegte „Loisir musical contenant deux Sonates, un Air Italien, et quelques Pièces de galanterie, pour le Clavecin" betrachten. Einen Auftrag zu einer weiteren Unternehmung, die in der Erscheinungsweise Ähnlichkeit mit dem Wöchentlichen Musikalischen Zeitvertreib hatte, erhielt Hiller von Breitkopfs. Es ist anzunehmen, daß Hiller Johann Gottlob Immanuel Breitkopf bei der Einrichtung seines handschriftlichen Notenlagers hilfreich zur Seite stand und daraus erklärt sich, daß Hiller damit beauftragt wurde, eine Anzahl von den Symphonien, die in Stimmen abschriftlich geführt wurden, für Klavier zu bearbeiten. Die „Raccoltā delle megliore Sinfonie di più Celebri Compositori di Nostro Tempo, accomodate all' Clavi-

cembalo“ beweisen Hillers schon damals ausgeprägten Geschmack und Kenntnis der einschlägigen Literatur. Vornehme Autoren eröffnen den Reigen: Kein Geringerer als Friedrich der Große S. M. il Rè di Prussia stand an erster Stelle; ihm folgte die Kurfürstin von Sachsen Maria Antonia, die Breitkopfs schon längere Zeit mit Stolz zu ihren Verlagsautoren zählen durften; den beiden Fürstlichkeiten schlossen sich im ersten Heft die mit den Höfen zu Dresden und Berlin im engen Zusammenhang stehenden Musiker an: Sign. Giov. Adolfo Hasse, detto il Sassone, Sign. Carolo Enrico Graun, Maestro di Capella di S. M. il Rè di Prussia, und Sign. Joan. Filip. Kirnberger.

Während zur Zeit der Veröffentlichung dieses Sammelwerkes (1761/62) Preußen und Österreich um die Herrschaft rangen und Sachsen in arge Mitleidenschaft zogen, finden sich hier die künstlerischen Kräfte der drei Länder friedlich vereint; Vertreter der Berliner Schule wie Carl Philipp Emanuel Bach, Carl Heinrich Graun, Johann Amadeus Graun, Johann Heinrich Rolle, Georg Benda wurden hier von Hiller, der Musiker aus den beiden Hauptstädten Sachsens wie Johann Adolf Hasse, Johann Adam, Gottlob Harrer und Johann Karl Wiedner neben sich gestellt hatte, mit Männern, die zu Österreichs Fahnen schworen, wie J. Holzbauer, Christoph Wagenseil, Leopold Hofmann und Leopold Mozart zu einem friedlicheren Wettstreit als er damals in den drei Ländern tobte, aufgeboten.

Eine neue musikalische Zeitung wird im letzten Hefte der Raccolta „die den Liebhabern, wie man mit Vergnügen bemerkt hat, nicht ganz unangenehm gewesen ist“ angekündigt,

„nehmlich eine Sammlung guter praktischer Werke, von berühmten Meistern mehrenteils aus Sachsen, die durch ihre Arbeiten schon längst den Beyfall der Welt erworben haben. Sachen für das Klavier, worunter auch Pieze-Arien und Sinfonien mit begriffen werden, sollen den größten Theil dieser Sammlung ausmachen; doch soll die Flöte und die Violine nicht vergessen werden, wiewohl man auch diese Stücke so einzurichten suchen wird, daß das Clavier seine Rechnung dabey finden möge. Man hat darzu den Titel: Musikalisches Magazin beliebt, und alle Monathe soll ein Stück von vier bis fünf Bogen in klein Folio geliefert werden. Die Namen der Verfasser sollen über jedem Stücke genennet werden, und man hofft, daß sie diesem Unternehmen zu einer besondern Empfehlung dienen werden. Leipzig, in der Jubilatemesse 1762.“

Die versprochenen Termine wurden aber nicht sehr pünklich eingehalten, denn Hiller, der für jedes sechs Bogen starke Stück mit der von ihm gelesenen Korrektur 12 Rthlr. bekam, lieferte das Manuskript des ersten Stückes nach Ostern 1763, das siebente und achte Stück aber erst zwei volle Jahre später. Daß Hiller übrigens nicht allenthalben mit diesen Sammlungen auf unbedingte Zustimmung stieß, zeigt ein Brief Kirnbergers vom 19. Juni 1777 an Breitkopf:

„sollten die Choräle[1] von Ihnen in Druck kommen, so will ich auch die Correktur über mich nehmen, denn ich traue es in Leipzig niemand zu, es zu verstehen. selbst den Herrn Hiller nicht, welches ich aus seinen in Druck herausgegebenen Musicalien schließe, weil Er mitunter Sachen hat, die wieder alle Regeln des reinen Satzes sind, besonders in seinen monatl. od. $^1/_4$jährigen Schrift, in welcher Zeug ist, das einem grün und gelb vor den Augen wird, und die so schlecht sind, daß der schlechteste Junge in Thüringen es beßer machen würde, es ist ein wahres Unglück für die Musick, daß die verhungerten Schriftsteller alle Augenblick in Druck erscheinen, und die unwißenden Liebhaber mit ihren Gauckelpoßen unterhalten.“

Im Jahr darauf (7. August 1778) folgte ein noch heftigerer Erguß Kirnbergers:

---

[1] Johann Sebastian Bachs.

„Die Stadt [Berlin] spricht hier viel davon, daß Hr. Hiller als Musikdirektor für drey hiesige Kirchen hierher berufen sey, viele besonders alle Luftsprünger und petits maitres freuen sich von Herzen, weil sie den Hanß Wurst vom Theater verlohren, ihn nun in den Kirchen durchs Hillers Composition wieder zu bekommen, geschieht es, so ist dies der letzte Gnaden Stoß für die sonst edel gewesene Musick, die beweglichsten Texte werden sich unter comische Operetten Melodien müßen unterlegen laßen, ich habe kürzlich etwas von Hillers Oratorio gesehen, es war höchst erbärmlich. Man lacht hier sehr darüber, daß Reichardt sein Wort für so wichtig gehalten hat, Hillern vorzuschlagen, Groß und Klein bemerkt gar wohl, daß Hiller eben so ein elender Sünder wie Reichardt ist, daher hat sich Hiller eben nicht viel zu trösten. ich läugne nicht, daß ich öffentlich gesagt habe, / in den Narren Zeug den comischen Operetten sagen alle comischen Componisten, daß alle musicalische Fehler hier die beste Würkung thäten, / ich dagegen einwandte, daß die Kirchen von solchen Säuereyen frey seyn müßen. Der liebe Hr. Hiller, der vors Brodt unbekanndte Leute durch seine Monathsschriften hat mißhandeln lassen, wird sich sehr irren, lauter Narren, wie er und Reichardt hier ist, hier zu finden; noch finden sich Leute hier ohne Eselsohren, die reine Harmonie kennen, und hören wollen."

Aber der gestrenge Richter hat nach wenig Jahren seine Meinung vollständig geändert; als eine Odensammlung von ihm bei Breitkopfs gedruckt wurde, schrieb Kirnberger am 23. März 1783:

„sollten sich, welches ich aber nicht vermuthe, einige Fehler im Manuskript befinden, so ersuche ich Ihnen gehorsamst den Herrn Hiller in meinem Nahmen zu bitten, dieselben abzuändern, Hr. Hiller wird ohne Mühe meinen Sinn leicht errathen, ich stehe Demselben wieder zu Deßen Diensten." Und er schloß mit den Worten: „gelegentlich bitte meine Empfehlung an den Herrn Hiller zu vermelden."

Welch' reiche Tätigkeit Hiller auch späterhin in uneigennützigster Weise als Herausgeber von Sammlungen, speziell von Gesangskompositionen entfaltete, mag ein Verzeichnis der im Breitkopfschen Notensatze hergestellten Bände zeigen.

1776—1780 (Junius)	Sammlung der vorzüglichsten noch ungedruckten Arien und Duetten des Deutschen Theaters von verschiedenen Componisten. 6 Bände.
1776—1791 (Dyck)	Vierstimmige Motetten und Arien in Partitur, von verschiedenen Componisten, zum Gebrauche der Schulen und anderer Gesangsliebhaber. 6 Bände.
1774/76 (Breitkopf)	Sammlung kleiner Clavier- und Singstücke. 12 Hefte.
1778 (Junius)	Sechs italiänische Arien verschiedener Componisten, mit der Art sie zu singen und zu verändern; nebst einer kurzen Anleitung.
1779 (Junius)	Lieder und Arien aus Sophiens Reise, mit Beybehaltung der von dem Verfasser angezeigten und andern neu dazu verfertigten Melodien.
1781 (Dyck)	Duetten. Zur Beförderung des Studium des Gesanges.
1781 (Junius)	Arien und Duetten des deutschen Theaters, zur Übung im Gesange.
1785 (Breitkopf)	Deutsche Arien und Duetten von verschiedenen Componisten, in Concerten und am Clavier zu singen.

Mit welchem Fleiß, mit welcher Sachkunde und mit welcher Vielseitigkeit Hiller arbeitete, zeigen die Namen der Komponisten, unter denen Hiller mit der Zahl der eigenen Schöpfungen nur einen kleinen Platz beanspruchte. Folgende Namen sind vertreten:

Ambrosius,	Bach, J. Chr.	Caldara,	Doles,
André,	Benda, Georg	Carapella,	Eckersberg,
Anfossi,	Bengraf,	Cramer,	Fasch,
Bach, C. Ph. E.,	Binder,	Dittersdorf,	Fehre,

Galuppi,
Gaßmann,
Gerber, E. L.,
Gestewitz,
Gluck,
Gräfe,
Graun
Grétry,
Guglielmi,
Große, M. C.,
Halter,
Harrer,
Hänel,
Häsler,
Hasse,
Haydn,
Hiller,
Hofmann,
Homilius,
Kayser,
Kranz,
Krebs, J. Gf.,
Löhlein,
Lorazi,
Majo, Francesca di,
Naumann,
Neefe,
Nicolai, David Traugott,
Penzel,
Philidor,
Piccinni,
Pichl,
Prati,
Reichardt,
Reinhold,
Rolle,
Rudorff,
Sacchini,
Sammartini,
Sarti,
Scheidler,
Schuster,
Schwanenberg,
Seydelmann
Tag,
Toeschi,
Türk,
Umlauf,
Vanhall,
Weiske,
Wolf,
Zachariae,
Zanetti,
Zimmermann.

Hiller beschränkte seine Herausgebertätigkeit auch nicht nur auf Sammlungen, sondern beförderte in uneigennützigster Weise auch Werke älterer und zeitgenössischer Komponisten zum Druck. Seine Verehrung für Graun und Hasse ist bekannt; seine Ausgaben vom Tod Jesu (Klavierauszug 1785), sowie der Pilgrime auf Golgatha (Klavierauszug 1784) und der Hasseschen „Meisterstücke des italienischen Gesanges" legen Zeugnis dafür ab. Georg Bendas „Amynts Klagen", Johann Gottlieb Naumanns „Freimauerlieder mit neuen Melodien" und „Canzonette des Herrn Abt. Metastasio", sowie Grétry's „Zemire und Azor" verdanken Hiller ihre Drucklegung in der Breitkopfschen Offizin. Homilius, seinem einstigen Lehrer und damaligen Kantor an der Kreuzkirche zu Dresden, dankte er durch Herausgabe seiner großen „Passionskanate nach der Poesie des Herrn Buschmann", die er „nicht bloß aus Freundschaft für den Verfasser, und aus Achtung gegen seine Verdienste, sondern auch Liebe zur Musick, und aus Begierde, den Liebhabern derselben auf mancherley Weise zu dienen", 1775 in Partitur bei Breitkopfs auf seine Kosten drucken ließ. Zu Homilius kamen Breitkopfs auch in direkte Beziehungen; so druckten sie einige Zeit später seine Kantate „Die Freude der Hirten über die Geburt Jesu". Ein Brief aus dieser Zeit möge hier Aufnahme finden:

Hochedle, Hochzuehrende Herrn,

Auf Veranlaßung des Herrn Universitätsbuchhändlers in Franckfurt an der Oder Herrn Straußens, übersende ich beygehende Partitur zum Druck und möglichster Beförderung. Der zur Passionscantate gebrauchte Format möchte dazu wohl der bequemste seyn. Da die Partitur durchgehends ebenso, wie jene, 12 Linien auf jeder Seite hat. Das Papier wünschte ich von eben der Güte und Weiße. Doch kömmt die endl. Bestimmung auf den Hn. Verleger an, der dieses Werks wegen bereits an Sie geschrieben haben wird. Um den Druck recht richtig zu haben, schlug er vor, daß mir jeder Bogen vor dem völligen Abdrucke zugesandt werden möge. Da mir aber Dero bey dem Notendrucke angenommene Verbesserungszeichen nicht bekannt genung sind; auch durch dieses Hin- und Widerschicken viel Zeit verlohren gehen möchte; ich überdies überzeugt bin, daß es Ihnen an geschickten Correktoren nicht fehlen werde, die näher bey der Hand sind: So habe solches Ihnen gänzlich überlaßen wollen, und hoffe, daß aus einer richtigen und deutlichen Partitur der Abdruck ebenso schön und richtig, wie in der Passions Kantate, ausfallen werde. Noch habe ich zu erinnern, daß es gut wäre, wenn in den Chören der Text under iede Singestimme untergelegt würde. Ich habe die Ehre mit vieler Hochachtung zu seyn

Ew. Hochedl. dienstwillstiger

Gottfried August Homilius.

Dresden, am 16. Aug. 1779.

Herrn C. Bachs Trios werden zu weiterer Beförderung wohl fertig seyn.

Um die Bekanntmachung des Haydnschen Stabat mater, zu dem er eine deutsche Parodie verfaßt hatte, erwarb sich Hiller durch die Veröffentlichung der vollständigen Partitur große Verdienste. Vielseitige Anerkennung schuf sich der Unermüdliche durch die Neuinstrumentierung der „Vollständigen Passionsmusik zum Stabat mater" von Johann Baptist Pergolese, die Breitkopfs in zwei starken Auflagen 1776 und 1778 druckten; der Klavierauszug war bereits in Hillers Einrichtung 1774 mit der Klopstockschen Parodie in Kommission bei Bernhard Christoph Breitkopf und Sohn erschienen. Nicht uninteressant ist es, die Hillersche Ausgabe mit der zu vergleichen, die 135 Jahre später Hillers Nachfolger im Thomaskantorat Professor Dr. Gustav Schreck für Breitkopf & Härtel zum Stich einrichtete. Schreck hielt sich dabei an Pergoleses Originalhandschrift, die die italienische Regierung in photographischen Abzügen zur Verfügung gestellt hatte. Ein weiteres Werk Pergoleses, ein Salve regina, übergab C. A. Overbeck in Lübeck, mit einer deutschen Parodie versehen, im Klavierauszug der Breitkopfschen Offizin zum Druck. Unter den Hillerschen Neuausgaben wäre hier auch noch zu nennen die zweite Auflage von Jakob Adlungs „Anleitung zu der Musikalischen Gelahrtheit", die er gegen ein Honorar von 128 Rthlrn. für Breitkopfs besorgte.

Ein besonderes Ruhmesblatt in Hillers Leben bedeutet seine Beschäftigung mit Händel. 1780 gab er Händels Te deum laudamus zur Utrechter Friedensfeier in Partitur heraus, die der Verleger Schwickert bei Breitkopf herstellen ließ.

Ein Ereignis für das Musikleben in Leipzig bedeutete die erste Aufführung von Händels Messias, die Hiller am 3. November 1786 in der Paulinerkirche veranstaltete. Mitte Oktober wurden 1175 Einlaßkarten und 1200 Messiastexte gedruckt, aber der Andrang war so groß, daß noch 300 Karten und 500 Texte nachgedruckt werden mußten. Zu der zweiten Aufführung des Messias am 11. Mai 1787 mußte die Auflage der Texte sogar auf 2000 Stück erhöht werden. Über das erste Konzert, an dem über 200 Mitwirkende, darunter eine große Zahl Dilettanten, teilnahmen, finden wir in der Leipziger Zeitung vom 6. November unter anderem geschrieben:

„Die Aufführung ging ungemein gut von statten, und das außerordentlich zahlreiche Auditorium zeigte durch eine bewunderungswürdige Stille und Aufmerksamkeit, wie sehr der Kern der heiligen Schrift und der Geist Händels ihr Herz und Gedanken allein zu beschäftigen und zu unterhalten fähig sey. Der Herr Capellmeister Hiller, welcher Unternehmer und Director der Aufführung zugleich war, hat sich unstreitig ein eigenes Verdienst um das Stück selbst bey dieser Gelegenheit erworben, indem er nicht allein den Noten die deutschen Worte mit großer Sorgfalt untergelegt, die Arien mit mehr harmonischer Begleitung verstärkt, sondern auch eine so glückliche Anwendung von blasenden Instrumenten in Chören und Arien gemacht hat, daß die Wirkung des Ganzen dadurch unendlich viel gewonnen hat. Man empfand das besonders in den Chören: Denn es ist uns ein Kind geboren, im Halleluja und in dem letzten großen Chore: Würdig ist das Lamm."

Wie Händels gewaltiges Werk bei seiner Wiedererweckung auf die ausführenden Musiker wirkte, läßt sich aus einigen Zeilen ersehen, die Friedrich Rochlitz in Breitkopf & Härtels Allgemeiner Musikalischer Zeitung schrieb:

„Nie, nie werde ich diese Aufführungen vergeßen, die mich, im Übergange vom Knaben- in das Jünglingsalter, zuerst das Heilige der Tonkunst ahnen ließen, nie der Szenen, von welchen ich, um Hillers willen, da man ihn, seiner Außenseite vertrauend, oft rauh und drückend gescholten hat, nur Eine angebe. Ehe es zu jenen großen Aufführungen kam, hielt er öfters kleine Flügelproben zum Messias in seinem Hause vor kleinen Gesellschaften, die er eben dadurch für diese ganze Gattung erst empfänglich machen wollte. Als ich in einer derselben unter anderem die Arie: Er weidet seine Heerde der gute Hirte — sang und die ganze Musik zum ersten Male hörte, wurde ich so ergriffen, daß ich, plötzlich von Thränen überrascht, innehalten mußte.

Nun, was machen Sie denn? fuhr Hiller in seinem polternden Ton auf und, indem dies heraus war, sahe er mich böse an. Ich konnte ebensowenig reden als singen: er bemerkte die Ursach sogleich, und mit Eins waren auch seine Augen voll Thränen. Na, sagte er freundlich und faßte mich unter das Kinn — wir wollen ein bischen warten!"

Dem Messias folgte am 21. September 1787 eine Aufführung des Judas Maccabäus von Händel im Gewandhaus, wozu 500 Texte bei Breitkopfs gedruckt wurden. Im Anschluß an diese Aufführungen entschloß sich Hiller „da seine Aufführungen bei den Musikliebhabern vielfältig den Wunsch danach erregt hatten", zu einem „Auszug der vorzüglichsten Arien, Duette und Chöre aus Georg Friedrich Händels Messias und Judas Maccabäus in Claviermäßiger Form", den Johann Gottlob Immanuel Breitkopf 1789 zum Verlag übernahm.

Etwas lang ist der Bericht[1] über Hiller geworden, aber nicht inhaltlos; geben doch seine Beziehungen zur Breitkopfschen Handlung von der Vielseitigkeit eines Mannes Kunde, der zwar kein überragendes Genie war, aber in seinem Fache Leistungen vollbrachte, die Anspruch erheben können, daß sein Name und Wirken von der Nachwelt stets in Ehren gehalten wird. Hier mögen noch die Worte Platz finden, die Friedrich Rochlitz, sein Schüler und nachmaliger Freund, ihm in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung, für die er selbst noch Beiträge geliefert hatte, widmete:

Hiller war ein honneter Mann, im vollesten, edelsten Sinne des Wortes: redlich, zuverlässig, treu, gastfrey, freygebig — nicht nur mit dem, was er hatte, auch mit dem, was er war; wohltätig, bis zum eignen Schaden; dienstfertig, bis zur Aufopferung seiner selbst; überhaupt ein Menschenfreund in der That, nicht in Worten, welche, aus Hypochondrie und dann aus Gewohnheit, oft rauh und polternd waren. Als Gesellschafter war er, wenn Krankheit ihn nur nicht ganz niederdrückte, äußerst unterhaltend, und auch belustigend, durch reichen Witz, drollige Einfälle und eine ganz eigene Possierlichkeit. Sehr interessant für den Beobachter war Hiller auch durch so manche äußerst seltsame und schlechterdings unüberwindliche Meynung über gewisse religiöse, politische, gesellschaftliche, und sogar häusliche Verhältnisse. Er war aufrichtig, freymüthig — wo es galt, bis zur Verwegenheit und Vernachlässigung aller Rücksichten der Weltklugheit; war seinen Freunden ergeben bis zur Unbesonnenheit und Heftigkeit; hegte gegen Niemand Haß, auch wenn er noch so sträflich hintergangen und im ersten Moment noch so aufgebracht war. Aus Temperament, noch mehr aus nur hypochondrischer Reizbarkeit und kränklicher Schwäche, übereilte er sich oft, kehrte aber immer wieder von selbst zurück, und zwar nicht zu unthätiger Reue, sondern zu eifrigem Vergüten, wo dies nur möglich war. Er hielt immer und überall auf Ehre — auf wahre Ehre, nicht auf die Puppe, welcher die spielende Konvenienz diesen Namen giebt; war fromm und religiös gesinnt, selbst (in frühen mittleren Jahren) bey dem Schein damals modischer Freygeisterey. Seine Unermüdlichkeit im Arbeiten würden seine zahlreichen Werke und Schüler schon beweisen, wenn man auch nicht daran dächte, daß er fast immer in Unruhen, Sorgen und Beschwerden vieler Art lebte. Von dem Egoismus, der Eitelkeit, den Anmaßungen, dem Neid, der Unterdrückungs- und Partheysucht so vieler Musiker war auch nicht die kleinste Spur in seinem Charakter: Er ehrete und pries laut jedes Verdienst, das ihm einleuchtete, auch wenn es dem seinigen noch so sehr im Wege stand. Keiner von alle den Unordnungen, wodurch Musiker Vorurtheile gegen ihren ganzen Orden erweckt haben, hat er sich jemals hingegeben. —

[1] Diese Arbeit war nicht zur Einzelveröffentlichung bestimmt, sondern stellte einen Beitrag zu einer früher geplanten ausführlichen Geschichte der Beziehungen von Musikern des 18. Jahrhunderts zu Breitkopfs dar und ist von diesem besonderen Standpunkt aus zu betrachten. Der Vollständigkeit halber bemerke ich, daß Hillers „Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend" wie schon erwähnt, ebenfalls vollständig von Breitkopf gedruckt und auch vertrieben wurden, daß ich jedoch zur Bearbeitung dieses gerade die Leser dieser Zeitschrift sicher interessierenden Kapitels nicht mehr gekommen war.

Ein verschollenes Klaviertrio von E. T. A. Hoffmann

Von

Georg Jensch, Breslau

Während der Dichter Hoffmann schon zu seinen Lebzeiten rasche Beliebtheit errang und seine literarischen Werke eine sich weit über die Grenzen des engeren Vaterlandes erstreckende Verbreitung erfuhren, führte der Komponist Hoffmann, abgesehen von dem nachhaltigeren Undinenerfolg, ein regelrechtes Schattendasein, wiewohl die Zahl seiner musikalischen Werke nicht eben gering ist. Symptomatisch für dieses kühle Verhalten der breiteren Öffentlichkeit dem kompositorischen Schaffen Hoffmanns gegenüber erscheint der bemerkenswerte Umstand, daß Hoffmann sich, als Dirigent die Gunst des Publikums nicht zu erringen wußte, daß sein Debut als Bamberger Theaterkapellmeister vielmehr ein unverhüllter Durchfall gewesen zu sein scheint. Man kommt von dem Eindruck nicht los, daß dem begeisterten Verehrer und Liebhaber der Musik, daß dem höchst geistreichen, mit genialem Scharfblick das wahre Wesen und die wahre Größe der Musik erfassenden Musikschriftsteller gegenüber der praktische Musiker, der ausübende wie der schaffende, nicht die Wage halten konnte. An dieser Feststellung kann auch die Tatsache nichts ändern, daß die vor mehreren Jahren einsetzende Hoffmannbewegung, der unstreitig das Verdienst zukommt, in Hoffmann den Begründer der romantischen Oper festgestellt zu haben, in ihrem rühmlichen Streben, ein wirkliches oder vermeintliches Unrecht wieder gut zu machen ohne tiefer gehende Wirkung blieb. Ein Gutes aber hatte mindestens jenes Eintreten für den Komponisten Hoffmann im Gefolge; die dadurch hervorgerufene regere Beschäftigung mit Hoffmann brachte bald wertvolle Funde ans Tageslicht, die bei der nach Hoffmanns Tode einsetzenden, betrüblichen Gleichgültigkeit seinen Kompositionen gegenüber, beinahe schon als verloren betrachtet werden mußten. Wenn auch nie zu erwarten steht, daß der Musiker Hoffmann die gleiche Beachtung erfährt wie der Schriftsteller, wozu auch, dem Wertunterschied nach zu urteilen, keine Veranlassung vorliegt, so ist doch zu hoffen, daß bei der ganz einzigartig dastehenden Vielseitigkeit in Hoffmanns Schaffen und bei dem mannigfachem Interesse, das seine umfassende Veranlagung erweckt, jeder Baustein willkommen ist, der das rätselhafte Wesen Hoffmanns entweder in einem neuen Lichte zeigt oder doch die bereits gemachten Erfahrungen bestätigt. Ist es wohl auch verfrüht, anzunehmen, daß den großen Gesamtausgaben der literarischen Werke (von Grisebach, G. von Maaßen, Ellinger) eine Gesamtausgabe seiner musikalischen Werke gegenübertreten werde, wozu der herannahende 100. Todestag Hoffmanns (25. Juni 1922) verlocken könnte, so ist es doch von Wert, wenigstens den Boden für einen derartigen Akt der Pietät vorzubereiten und auf einen Fundort hinzuweisen, wo sich ein Werk von ihm befindet, das in einer lückenlosen Veröffentlichung seiner Kompositionen nicht fehlen darf, weil es wohl so ziemlich unverfälscht alle Tugenden und Fehler der musikalischen Schreibweise Hoffmanns enthält. Es ordnet sich dieser Fund ein in eine Reihe ähnlicher glücklicher Zufälle wie der Auffindung der Partitur der „Lustigen Musikanten" in der Bibliothek des Konservatoriums zu Paris durch Henry de Curzon[1] und der Entdeckung der Partituren zu den Opern „Saul" und „Aurora" in Würzburg durch Max Voigt[2].

[1] Vgl. Hans v. Müller, Hoffmann in persönlichem und brieflichem Verkehr, II, 3, S. 686, (abgekürzt zitiert als: Briefwechsel).

[2] Max Voigt, Hoffmann-Funde in Würzburg. Beil. z. Allg. Ztg. 1907. 6. Septbr.

In gewissem Sinne ist auch noch die Veröffentlichung des Klavierauszugs der „Undine“ durch Hans Pfitzner (1906 bei Peters) hierher zu rechnen, da ein kritiklos verbreitetes Gerücht lange Zeit glaubte, die Partitur wäre bei dem bekannten Theaterbrand vom 29. Juli 1817 den Flammen zum Opfer gefallen. In vorliegendem Falle nun handelt es sich um das Klaviertrio in E dur, das die Breslauer Stadtbibliothek unter der Signatur Musik Ca 10a verwahrt. Offensichtlich stellt dieses Manuskript nur eine von Kopistenhand gefertigte Abschrift dar, die trotz der augenscheinlichen öfteren Benutzung eine Reihe von Schreibfehlern enthält, die nur zum Teil durch gelegentliche Bleistiftnotizen verbessert sind. Da das Original dieses Werkes, das niemals einen Druck erlebt hat, in den Jahren 1839—1846 verloren gegangen ist, wovon gleich noch die Rede sein wird, muß diese Form der Abschrift genügen, um uns eine Vorstellung von der Betätigung Hoffmanns auf dem Gebiet des Klaviertrios zu geben. Die Frage, auf welche Weise das Manuskript in die Breslauer Stadtbibliothek gekommen ist, muß leider ungelöst bleiben, denn es entbehrt jeglicher diesbezüglicher Andeutung oder Hinweises, und alle anderen Ermittlungsversuche sind bislang ohne greifbares Resultat geblieben. Einem eventuellen Zweifel an der Echtheit des Werkes läßt sich leicht die Spitze abbrechen durch einen Vergleich mit den uns erhaltenen Äußerungen bzw. Beschreibungen (durch A. B. Marx, Hier. Truhn u. a.), der die uns bekannten Merkmale bestätigt und bekräftigt, des weiteren lassen sich ohne große Mühe innere Gründe, gemeinschaftliche stilistische Eigenheiten Hoffmannscher Kompositionstechnik, die z. B. in der „Undine“ sich ebenfalls finden, ins Feld führen.

Über die Entstehung und das Schicksal des Werkes sind folgende Bemerkungen zu machen: In dem „Tagebuch für Oktober und November 1803“[1] findet sich unterm 8. Oktober 1803 die Eintragung: „Ich quäle mich mit einer Idee zum Trio für Fortepiano, Violine und Cello — Meines Bedünkens nach werd' ich in diesem Genre etwas leisten — Haydn soll mein Meister sein — so wie in der Vokal-Musik Händel und Mozart —“. Dieses erste Auftauchen des Planes zum Trio stammt also schon aus des Plocker Zeit, der Verbannungszeit Hoffmanns (1802—1804), die auf seinem überaus reizsamen Naturell wie ein drückender Alp lastete, so daß der Ausdruck: „Ich quäle mich mit einer Idee zum Trio . . . nicht zufällig gewählt erscheint. Das bunte, vielgestaltige Treiben, die mannigfachen musikalischen Anregungen der bald darauf folgenden Warschauer Zeit lassen den Plan zum Trio wieder in den Hintergrund treten; Hoffmanns kompositorisches Schaffen ist in diesem Abschnitt stark von der Bühne beeinflußt, für die er die Musik zu Brentanos „Lustigen Musikanten“ zu Z. Werners „Kreuz an der Ostsee“, zu „Liebe und Eifersucht“ nach Calderons „Schärpe und Blume“ und zu dem „Canonicus von Mailand“ nach Duval schrieb. Erst in der Bamberger Zeit, in der Hoffmann ganz der Kunst und vornehmlich der Musik angehört, gewinnt er wieder ein Verhältnis zu der in Plock gefaßten Idee; er notiert unterm 1. August 1809 in seinem Schreibkalender[2]: „Ein Trio aus dem Cdur[3] soll angef[angen] werden —“ und tatsächlich hat er schon am nächsten Tag den Entschluß in die Tat umgesetzt, denn er meldet unterm 2. August: „Das Trio angefangen“. Der 3., 4., 10. und 11. August werden dem Trio gewidmet, am 20. August hat er sogar „stark am Trio gearbeitet“, der 21. bringt das „Andante

[1] Hans v. Müller, E. T. A. Hoffmanns Tagebücher und literarische Entwürfe. I. S. 10. (Abgekürzt zitiert als: Tagebücher.)

[2] Hans v. Müller, Tagebücher. S. 64 ff.

[3] Befremdlich erscheint hier die Angabe der Tonart C dur, während alle vorhandenen Angaben von dem Klaviertrio in E dur sprechen; vielleicht liegt nur ein Druckfehler vor.

zum Trio", am 22. hat er „am Trio stark und mit Glück gearbeitet", ebenfalls an den folgenden Tagen, bis er am 25. August 1809 seinem Tagebuch anvertrauen kann: „Endlich das Trio vollendet und sogleich eingepackt — an Naegeli[1] geschrieben". Am 26. wird „das Trio abgesendet", am 28. „ist das Trio abgereiset". Seitdem ist jede Spur von dem Werk, wenigstens zu Hoffmanns Lebzeiten verschwunden. Naegeli muß wohl den Druck des Trios abgelehnt haben; in Hoffmanns Aufzeichnungen finden wir es nirgends mehr erwähnt, weder über Drucklegung, noch Rücksendung, noch eine über Aufführung, öffentliche oder private, ist eine aufschlußgebende Notiz vorhanden. Es ist ja hinlänglich bekannt, daß Hoffmann von seinen eigenen Werken sehr bescheiden dachte, und so darf es uns nicht wundern, wenn wir dem Trio erst wieder in Hoffmanns Nachlaß begegnen.

Nach Hoffmanns Tode erwarb sein Freund J. E. Hitzig auch seinen musikalischen Nachlaß. A. B. Marx, damals Referendar in Berlin besorgte die Inventur, und dieser Tätigkeit verdanken wir seinen Aufsatz: „Zur Beurteilung Hoffmanns als Musiker", den Hitzig in sein Werk: „E. T. A. Hoffmanns Leben und Nachlaß" aufnahm. Bei der Aufzählung der Kompositionen Hoffmanns begegnen wir auch dem Trio. Die sehr oberflächlich gehaltene Arbeit Marx' begnügt sich mit der bloßen Erwähnung des Trios, ohne des näheren darauf einzugehen. Der schon damals auftauchende Plan einer Herausgabe des Klavierauszugs der „Undine" durch Marx hatte keinen Erfolg. Auch Marx Nachfolger in der Hoffmannpropaganda, Hier. Truhn, blieb mit seinen mannigfaltigen Plänen zur Wiedererweckung Hoffmannscher Kompositionen zumeist auf halbem Wege stecken. Sein Aufsatz: „E. T. A. Hoffmann als Musiker" im 3. Heft des „Freihafens" 1839 ist ziemlich belanglos. Führten seine Bemühungen, einen Verleger für Hoffmanns Werke zu gewinnen, auch zu keinem günstigen Ergebnis, so gelang es ihm doch durch Vermittlung Mendelssohns in Leipzig Hoffmannsche Kompositionen in Konzertform zum Vortrag zu bringen. Schumanns „Neue Zeitschrift" vom 8. März 1839 enthält eine Ankündigung des Konzerts, „in welchem die Ouvertüre und mehrere Ensemblestücke aus der Undine, sowie ein Klaviertrio von Hoffmanns Komposition zu Gehör kommen sollen"[2]. Bei der Aufführung jedoch mußte das Trio dem Schlachtgesang aus dem „Kreuz an der Ostsee" weichen. Ebensowenig Glück hatte Truhn mit dem Vorhaben, das Trio in einem Berliner Konzert zur Aufführung zu bringen, bzw. es im Druck herauszugeben. Über das weitere Schicksal ist nur noch H. v. Müllers traurige Bemerkung zu erwähnen[3]:

„So bleibt von Hitzigs Nachlaßverwaltnng nur noch zu berichten, daß zwischen Anfang 1839 und 1846 dem Nachlaß entfremdet sind — sei es durch Verkauf, durch Schenkung oder durch Verlust in den dritthalb Jahren, in denen die Musikalien nicht in Hitzigs Gewahrsam waren —

1. das Grand Trio in E dur für Pianoforte, Violine und Cello, das Truhn offenbar unter den reinen Instrumental-Kompositionen am höchsten gestellt hat, sowie
2. sämtliche einzelnen Lieder und Canzonetten, darunter das von Truhn mitgeteilte Lied".

Von da ab finden wir des Trios nirgends mehr Ewähnung getan; auch das Verzeichnis, das gelegentlich der Übernahme des Hoffmannschen musikalischen Nach-

[1] Hans Georg Naegeli, der bekannte Musikverleger in Zürich, Anreger der Männerchorbewegung in der Schweiz.

[2] Hans v. Müller, Briefwechsel, II, 3, S. 702.

[3] a. a. O. S. 709.

lasses in die kgl. Bibliothek in Berlin angefertigt wurde[1], führt es nicht mehr auf, und dementsprechend fehlt es in Eitners Quellenlexikon.

Wurde oben erwähnt, daß wir zur Zeit auf die Frage, wie das Trio in den Bestand der Breslauer Stadtbibliothek gelangt ist, mit einem „Ignoramus" antworten müssen, so dürfte es gleichwohl nicht unangebracht erscheinen, zur Aufhellung dieser mysteriösen Angelegenheit sich der mannigfachen Beziehungen Hoffmanns zu Schlesien und Schlesiern zu erinnern, um, bei dem Mangel an einwandfreien Tatsachen, wenigstens sich die möglichen Mittel und Wege vor Augen zu führen, denen wir die Erhaltung des Trios verdanken.

Bekanntlich hat Hoffmann einen Teil seiner juristischen Ausbildungszeit bei seinem Oheim in Glogau verlebt (1796—1798), wo er auch seine Referendariatsprüfung ablegte und seine spätere Frau kennen lernte. Im Hause seines Oheims wurde, nach Hitzig[2] und Ellinger[3] eifrig Musik betrieben, auch lernte er in Joh. Sam. Hampe einen begeisterten Musikfreund kennen, mit dem er noch viele Jahre nachher in Briefwechsel stand. Hampe (1770—1823) war damals als Registrator bei der Kgl. Zolldirektion in Glogau tätig, nach dem Urteil C. J. A. Hoffmanns[4] bei der feinen Welt in Glogau sehr beliebt. Von Hampes musikalischer Betätigung in Glogau ist noch zu erwähnen, daß er ein Singinstitut errichtete und eine von E. T. A. Hoffmann zur Feier der Wiedergenesung des Königs gedichtete Kantate in Musik setzte. 1809 wurde Hampe nach Liegnitz versetzt, wo er segensreich den Musikunterricht auf der Ritterakademie leitete, und 1816 als Regierungsrat nach Oppeln, wo er am 9. Juni 1823 starb. Bei Hampe in Glogau, der, nach H. v. Müller[5] „an die Stelle Hippels getreten, seitdem dieser 1797 der Braut . . . den Vorrang vor dem Freunde eingeräumt hatte", verlebte Hoffmann den Sommer 1808, „vielleicht die glücklichste und hoffnungsreichste Zeit seines Lebens". Hampe, der in Hoffmanns Tagebüchern eine bedeutende Rolle spielt, verdanken wir auch einen beachtenswerten Brief von Hoffmanns Hand, der uns Kunde gibt von Hoffmanns Bemühungen um die Erlangung der Kapellmeisterstelle in Breslau. Da die von H. v. Müller veranstaltete Sammlung der Briefe Hoffmanns diesen Brief anscheinend nicht kennt, sei er hier nach der Fassung im schlesischen Tonkünstler-Lexikon[6] in extenso niedergeschrieben:

„Mein liebster theuerster Freund! Ihr lieber angenehmer Brief hat mir keine Sünde vorgerückt, die nicht täglich mein Gewissen beängstigt hätte; allein der entsetzliche Strudel, in dem ich bis jetzt gelebt habe, hat mich allen angenehmern Beschäftigungen aus der Unterhaltung mit meinen Freunden entrissen. Die längst dem Theater bevorstehende Katastrophe und mit ihr die Administration der Bühne von den Gläubigern des Herrn Arno[7] ist nun eingetreten. Nach einem mit Hrn. Arno von den Mitgliedern der Bühne getroffenen gerichtlichen Verein sind gegen Garantie der rückständigen Gagen sämmtliche Kontrakte den 1. April d. J. aufgehoben, und es steht nun dahin, ob mich die Herren Administratoren unter vernünftigeren Bedingungen, als die bisherigen waren, weiter engagieren werden, woran ich fast zweifle, da die äußerste Einschränkung nötig ist, und man mich doch mit keiner gar zu kleinen Gage abspeisen kann. Wie unangenehm mir es vorzüglich in den jetzigen kriegerischen Zeiten seyn würde,

---

[1] a. a. O, S. 716 ff.

[2] J. E. Hitzig, E. T. A. Hoffmanns Leben und Nachlaß. 3. Aufl. 1. Band. S. 110.

[3] Georg Ellinger, E. T. A. Hoffmann. Sein Leben und seine Werke. 1894. S. 19.

[4] Carl Julius Adolph Hoffmann, Die Tonkünstler Schlesiens. Breslau 1830.

[5] H. v. Müller, Tagebücher LVI.

[6] C. J. A. Hoffmann, der Lexikograph, datiert den Brief vom 2. April 1808 aus Bamberg (!), während E. T. A. Hoffmann, der Briefschreiber, ihn laut Tagebuch am 6. April 1809 abgeschickt hat.

[7] Gemeint ist wohl Cuno.

meinen Stab wieder weiter zu setzen, können Sie sich denken, und um so fataler würde es mir seyn, als mein jetziger Aufenthalt, Rücksichts der Wohlfeilheit und höchst angenehmen Lage schwer mit einem bessern zu vertauschen seyn würde. Ein musikalischer Freund in Dresden[1], der meine Verhältnisse kennt, hat mich benachrichtigt, daß der Musikdirektor Bierey in Breslau aus seinem Kontrakte treten und einem Rufe nach Wien folgen würde, und mir gerathen, nach Breslau zu gehen; sofort habe ich an Bierey geschrieben, wiewohl ich einen innern Horreur für Breslau habe. Ihnen wieder recht nahe zu seyn, wäre herrlich; indessen glaube ich lauter Böses von dem Orte — Theuerung — Abgeschmacktes — Eigensinn u. s. w. Wissen Sie etwas Besseres, so widerlegen Sie mich! Ich nehme gern Raison an, wissen Sie aber auch nur Schlechtes, so verschweigen Sie es nicht, und ich gebe das ganze Projekt, bis jetzt nur noch Embryo, auf. Antwort von Bierey habe ich so noch nicht.

Daß Ihnen meine Ouverture[2] so wohl gefallen, freut mich ganz ungemein, und ich bin überzeugt, daß das, was darauf folgt, nämlich die Oper von Brentano: Die lustigen Musikanten recht sehr Ihren Beifall haben würde, wenigstens urtheilen die Kenner in Warschau recht günstig davon. Ich datiere von dieser Komposition meine bessere Periode, und es ist mir nun nicht ganz recht, daß ich auch nicht ein Blatt mehr davon besitze, sondern daß von Partitur und Parthien höchst wahrscheinlich polnische oder französische Patronen gemacht worden sind, und ich glaube, daß in dieser Form meine Musik von großem Effekt gewesen seyn, und so zu sagen drastisch auf die Zuhörer gewirkt haben wird[3]). In meiner bisherigen Lage habe ich nicht komponieren, sondern Musik schmieren müssen — Tänze — Gesänge — Chöre — Märsche, was weiß ich alles, und Sie können sichs vorstellen, daß außer der Praktik im Niederschreiben, ich nichts dabei lernen konnte, sondern vielmehr Besseres versäumen mußte. So habe ich die Naegeli'sche Komposition schändlich liegen lassen, ganz toll ist es aber, daß ich ein Miserere für den Großherzog von Würzburg, welches ein gutes Werk geworden seyn würde, und mir außer gutem Ruf, wenigstens 25 Carolin eingetragen hätte, liegen lassen mußte, um ein Ballet[4] zu machen, das einer elenden Anordnung wegen nur einen Abend überlebte. Habe ich vor Abgang des Briefes noch Zeit, so lege ich Ihnen etwas vom Miserere, das ich nun aber zu spät (nach Ostern) vollendet habe, bey.

Liegnitz stelle ich mir angenehmer und freundlicher vor, als Glogau, und ich wünsche Ihnen zu dieser Veränderung, die Ihrem ganzen Thun und Treiben einen wohltätigen Stoß geben wird, herzlich Glück. Warum in aller Welt schreiben Sie nichts auf? Es kommt nur auf einen Entschluß an, und Sie versündigen sich mit Ihrer Unthätigkeit an der musikalischen Welt. Ueber die Idee, über einen gegebenen Text zu fantasieren, hätte ich viel — viel zu sagen; es würde mich heut zu weit führen. Wollen Sie mir aber einen Gefallen erzeigen, so unterrichten Sie mich von dem Gange Ihrer Ideen, und schreiben Sie mir die Aufsätze auf, es soll mir Stoff geben, mich über diese Art Musik ganz breit auszulassen. Können Sie einmal den Jahrgang 1807—8 etwa die Junius- oder Juliusstücke der nun in Gott ruhenden Theaterzeitung erhaschen, so lesen Sie doch meinen Aufsatz über das Melodram: Salomons Urtheil, und schreiben Sie mir, ob Sie meiner Meinung sind.

Wünschen Sie mir, bester H. ein ruhiges Brod unter einem heitern Himmel als Künstler, und Sie sprechen das aus, wohin mich immer Trieb und Neigung ziehen. Leben Sie froh,

---

[1] Gemeint ist damit der Violinist Morgenroth in Dresden, von dem Hoffmann in seinem Tagebuch (H. v. Müllers Ausgabe S. 50) unterm 19. März 1809 bemerkt: „Brief von Morgenroth — er fordert mich auf um die Musik D[irektor] Stelle in Breslau Schritte zu thun — Bierey geht ab." Unterm 21. März 1809 lesen wir: „Nach Breslau an Bierey, nach Dresden an Morgenroth ... geschrieben." Bekanntlich wurde aber aus diesem Projekt nichts, Bierey blieb auf seinem Breslauer Posten, Hoffmann in Bamberg.

[2] Hoffmanns Tagebuch bringt unterm 14. März 1809 folgende Notiz: „Brief von Hampe ... — Hampe rühmt ganz ungemein die Overtur[a] der „lustigen Musikanten".

[3] Gott sei Dank hat diese „drastische" Wirkung nicht stattgefunden, denn Hitzig erhielt, nach H. v. Müller (Briefwechsel II, 3, S. 689) im Frühjahr 1828 aus Polen Partitur und Stimmen der „Lustigen Musikanten". Später verschwanden sie aber nochmals aus dem allgemeinen Gesichtskreis und sind schließlich, wie oben angedeutet, wieder in Paris aufgetaucht.

[4] Gemeint ist wohl das Ballett „Arlekin", laut Tagebuch am 1. Januar 1809 aufgeführt.

glücklich, und seyn Sie ein fleißiger Kunstjünger. Bestrafen Sie mich nicht durch Stillschweigen, sondern schreiben Sie mir bald, auch wegen Breslau, einer Angelegenheit, welche etwas pressiert.
Ewig unverändert
Ihr Hoffmann."

In den folgenden, ereignisreichen Jahren finden wir in Hoffmanns Leben keine bemerkenswerten Beziehungen zu Schlesien. Erst im Jahre 1819, als er eine Erholungsreise nach den schlesischen Gebirgen antritt, schreibt er an seinen alten Freund Hampe: „Eilen Sie den wiederzusehen, der Sie nie aus Sinn und Herz gelassen hat, der Ihnen ganz und gar treu geblieben ist mit voller Seele!"[1] Adalbert Hoffmann, der diese Reise seines ungleich berühmteren Namensvetters beschrieben hat[2], weiß jedoch, im Anschluß an Hitzig, nichts von einem Wiedersehen der beiden Freunde zu berichten.

Damit hören die Berührungspunkte E. T. A. Hoffmanns mit Schlesien auf. Seine Frau jedoch hielt sich mehrere Jahre nach seinem Tode in Breslau auf (von etwa 1835 bis etwa 1849[3]. Merkwürdig genug mutet es an, wenn gerade in dieser Zeit, in der Hoffmanns Witwe in Breslau ihren Wohnsitz aufgeschlagen hat, das Trio aus Hitzigs Besitz verschwindet, um dann später in eben dieser Stadt wieder aufzutauchen[4]. Leider findet aber die Vermutung, das Trio könnte in diesem Zeitraum nach Breslau gelangt sein, nirgends eine weitere Bestätigung, so daß wir uns mit dem Vorhandensein des Werkes begnügen müssen, ohne um seine rätselhafte Herkunft zu wissen.

Bevor wir nunmehr unsere Aufmerksamkeit einer näheren Betrachtung des Trios widmen, sei darauf hingewiesen, daß, so viele Federn sich auch mit dem Komponisten Hoffmann beschäftigt haben, eine abschließende Beurteilung von Hoffmanns musikalischer Erscheinung, eine umfassende Würdigung seiner Bedeutung im Rahmen der musikgeschichtlichen Entwicklung auf Grund seines gesamten tonkünstlerischen Schaffens noch aussteht. Ältere Beurteiler wie A. B. Marx und Hier. Truhn, denen doch das musikalische Lebenswerk Hoffmanns bequem zur Verfügung stand, begnügen sich mit einem mehr oder minder verständnisvollen Eingehen auf sein Hauptwerk, die „Undine", und dieser Standpunkt ist in der Hauptsache bis auf die Neuzeit, für die Arbeiten von V. da Motta, Hans Pfitzner und auch für E. Istel maßgebend geblieben. Nur Ellinger macht hiervon eine Ausnahme, indem er in seiner bekannten Biographie eine anerkennenswerte Vertrautheit mit den ihm zugänglichen Werken Hoffmanns zeigt. Im folgenden soll sich die Betrachtung auf das hier vorliegende Werk, auf das Klaviertrio, beschränken; sie sieht ab von dem Versuch, das Klaviertrio zum Ausgangspunkt einer erschöpfenden Charakteristik der musikalischen Eigenart Hoffmanns zu machen; sie überläßt diese Aufgabe einer späteren Arbeit und begnügt sich hier mit einem Einzelfall, mit der Hinlenkung der allgemeinen Aufmerksamkeit auf dieses Einzelzeugnis Hoffmannscher Art, in Tönen zu reden.

Der musikalische Grundriß des Trios zeigt eine dreisätzige Anlage, die insofern von dem gewohnten Schema (namentlich von dem als Vorbild von Hoffmann selbst genannten Haydn) abweicht, als ein selbstständiger, langsamer Satz fehlt. Es folgt dem ersten Satz (Allegro moderato, Edur, Viervierteltakt) ein Scherzo (Allegro

---

[1] H. v. Müller, Tagebücher LVI., Anm.
[2] Adalbert Hoffmann, K. v. Holteis und E. T. A. Hoffmanns Bergreise. Oppeln 1898.
[3] H. v. Müller, Briefwechsel, II, 3, S. 742 ff.
[4] H. v. Müller, Briefwechsel, II, 3, S. 745: „Bald darauf (d. h. nach dem 20. Dezbr. 1839) scheint Hitzig dann Hoffmanns beste Instrumental-Komposition, das Grand Trio in Edur, verkauft (oder eingebüßt?) zu haben. Aber auf alles dies finden sich keine Gegenäußerungen aus Breslau".

molto, Emoll, $^3/_4$) und dann ein Allegro vivace, Edur, $^2/_4$, als Schlußsatz, dem allerdings eine langsame Einleitung (Adagio, Gdur, Viervierteltakt) vorausgeht, die aber keinen selbständigen, abgeschlossenen Charakter trägt, vielmehr unmittelbar in das Finale mit dem Quintsextakkord auf dis hineinführt und demnach nicht als Ersatz eines langsamen Satzes bewertet werden kann.

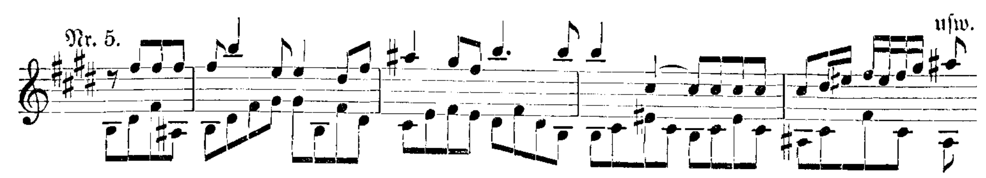
Der Aufbau des ersten Satzes zeigt in seiner formalen Gestaltung das bekannte Sonatenschema (Exposition, Durchführung, Reprise) treulich gewahrt. Auffallend ist jedoch gleich der Einsatz des ersten Themas, indem das Cello in einer für den Kammermusikstil damaliger Zeit ungewöhnlichen Art beginnt, den Hauptgedanken solo und piano vorzutragen, so daß man den Anfang einer Fuge zu hören glaubt:



Tatsächlich wird auch der polyphon-harmonisch schillernde Charakter des Themas von Violine und Klavier aufgenommen, indem es die Violine in der Quint beantwortet und das Klavier dazu eine Begleitung in gebrochenen Akkorden ausführt, eine echt romantische Ausgeburt, die durchaus etwas Ungewöhnliches bringen muß. Im siebenten Takt vereinigen sich Streicher und Klavier, um das Thema unisono und forte in Edur vorzutragen; dabei wird der ursprüngliche dritte Takt auf zwei Takte zerdehnt, um dem Klavier Gelegenheit zu geben, sich in glänzenden Passagen zu ergehen, denn wir stehen erst an der Schwelle zu jener Entwicklung der Klaviertriokomposition, wo sich das Klavier entschließt, von seiner dominierenden Stellung langsam herabzusteigen. Über ein aus dem ersten Takt des Hauptthemas genommenes, von den Streichern unisono und forte gebrachtes Motiv: Nr. 2. , das im weiteren Verlauf noch eine bedeutsame Rolle spielt, gelangen wir vermittelst eines bei Hoffmann nicht eben seltenen Tonleiterlaufes durch zwei Oktaven zu einer höchst fatalen Phrase, die für Hoffmann geradezu typisch zu sein scheint, denn sie findet sich auch mutatis mutandis in der „Undine". Im Trio hat sie diese Gestalt:



Sie bewegt sich, vice versa, durch vier Takte abwärts, während das Klavier dazu einen ebenfalls vier Takte anhaltenden Triller schlägt. Nach dieser, noch durch eine Klavierpassage verstärkten Spannung erwartet man eigentlich etwas anderes als den Eintritt des etwas abgewandelten Motivs Nr. 2 in folgender Gestalt: Nr. 4. p . Vom Klavier aufgenommen, führt es zu einem Überleitungsteil, der in gezwungener Modulation über einem halbtonweise abwärts gleitenden Baß in Fisdur, der Dominante für das regelrecht in Hdur einsetzende zweite Thema, landet. Dieses schlichte Sätzchen, zu dem sich ebenfalls Gegenstücke in der „Undine" finden, zeigt Hoffmann von seiner besseren Seite, wenn auch das gewaltsame Erreichen des Leittons ungeschickt klingt:



Auch dieses Thema muß sich, obwohl es sich seinem Wesen nach nicht dazu eignet, eine primitive kontrapunktische Bearbeitung gefallen lassen, die dem Theoretiker in Hoffmann vielleicht ein selbstzufriedenes Lächeln entlockt haben mag, in der aufgezeichneten Form aber auf den Hörer reichlich steif und zopfig wirkt:



Unter dialogisierender Verwertung des aus den beiden ersten Takten des Hauptthemas gewonnenen Motivs strebt dieser Teil einem Halbschluß auf fis zu, um einem Schlußsatz Platz zu machen, den ein polkaartiges, leichtwertiges Gebilde:



eröffnet, das man Hoffmann nicht allzu sehr ve[illegible]n darf, wenn man an ähnliche Bildungen in C. M. v. Webers Kammermusik [illegible]. Nach den ortsüblichen Passagen, Triller, Trugschluß usw. taucht noch ein besonderes codaartiges Motiv auf:



das den ersten Teil des ersten Satzes unter nochmaligem Erklingen des ersten Themas zum Abschluß bringt.

Der Durchführungsteil beginnt mit einem furchtsam-tastenden Frage- und Antwortspiel zwischen Streichern und Klavier, dessen unheimlich-gespenstischer Charakter durch schneidende Sforzati und die bevorzugte tiefe Lage der Violinstimme besonders betont wird. Wie ein Strahl kalten Wassers wirkt dann aber das Auftreten des in

Beispiel Nr. 3 angedeutten Verlegenheitsmotivs, das in seiner behaglichen Ausdehnung doppelt peinlich berührt und die Stimmung für die folgende Arbeit der eigentlichen Durchführung ernstlich gefährdet. Das motivische Material bietet Beispiel Nr. 4 und Nr. 5, die erst einzeln verarbeitet, dann kontrapunktisch zusammengeschweißt werden, indessen mehr den Forderungen der Tabulatur und dem Auge Genüge tuend als das Ohr befriedigend. Freier wird Hoffmann, wo er, ohne schulmeisterlichen Zwang, Streicher und Klavier in dramatischer Belebung einander gegenüberstellen kann, unter Benutzung bereits bekannter Motive, z. B.:



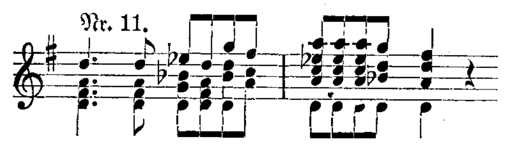
Diese Episode erscheint noch einmal im Verlauf der Durchführung in Fismoll, verbunden durch ein zehntaktiges Sätzchen, das sich ebenfalls mit so wenig Erfolg wie vordem bemüht, mit Hilfe des Motivs aus Beispiel Nr. 4 ein klingendes kontrapunktisches Leben vorzutäuschen. Auch die im Anfang der Durchführung bereits beliebte Verkoppelung zweier Themen wirkt beim wiederholten Erklingen nicht glaubwürdiger. Über reichlich eingestreute Passagen und den aus dem ersten Teil bekannten, modulierenden Überleitungssatz kommt die Durchführung zu Ende und überläßt nach einem Schluß auf h der Wiederholung das Feld, die jedoch nicht in der meist üblichen Anordnung erfolgt, sondern eine auch bei Mozart beliebte Umstellung der Themen verwendet, indem das zweite Thema, diesmal natürlich in der Tonika, zuerst auftritt, gefolgt von den oben erwähnten Anhängseln, und erst am Schluß das erste Thema.

Das Scherzo, Allegro molto, $^3/_4$, Emoll, offenbar der originellste und wertvollste Satz des Trios sei vollständig wiedergegeben (S. 36 ff.), um eine klare Vorstellung von der Wesensart Hoffmanns als Kammermusikkomponist zu vermitteln. Sein hervorstechendster Charakterzug liegt entschieden in der Behandlung des Rhythmus. Die für Hoffmanns Schreibweise überraschend zahlreichen dynamischen Vorzeichen, wie namentlich der jähe Wechsel am Schluß, lassen erkennen, daß der Komponist besonderen Wert auf die Abschattierung der Stärkegrade gelegt hat. Formal bietet der Satz keine Besonderheiten; dem eigentlichen, durch den punktierten Rhythmus gekennzeichneten Scherzoteil steht der vom Cello gebrachte, in Rhythmus und Ausdruck zu dem Vorangegangenen scharf kontrastierende Seitensatz in der Paralleltonart Gdur gegenüber, nach der Wiederholung des ersten Scherzoteiles in Edur, bzw. Adur erscheinend, der wieder zu unfruchtbaren kontrapunktischen Spielereien herhalten, in der Umkehrung, Engführung u. a. m. erscheinen muß, ohne indessen einen befriedigenden Eindruck zu hinterlassen.

Das Finale wird durch ein Adagio von 21 Takten eingeleitet, dessen gefühlvolle, wenn auch etwas aphoristische Kantilene das Cello zum Vortrag bringt:



Die Violine übernimmt die Melodie, in der Tonika abschließend. Eine schmerzlich-düstere Abwandlung erleidet die Weise in der Form, wie sie das Klavier ausspricht:



Wie in dumpfer Resignation erklingt sie dann noch einmal aus den tiefen Klavierregionen, von wehmütigen Zwischenrufen der Streicher unterbrochen. Die Stimmung will nicht weichen; die klagende Weise erscheint bald im Klavier, bald im Cello, in den Streichern mit und ohne Klavier; sie ist nicht zu bannen; wie fragend bleibt sie endlich auf dem Quintsextakkord auf dis ruhen. Da setzt unvermittelt das Allegro vivace, 2/4, Edur ein. Dieser Satz, in der üblichen Rondoform gehalten, wiegt ziemlich leicht; schon das erste Thema verrät das Niveau des ganzen:



Einer Wiederholung im Klavier folgt rauschendes Passagenwerk in Klavier und Streicher, Anläufe zu schulmeisterlicher, polyphoner Stimmführung machen sich bemerkbar. Nach Halbschluß auf fis und erwartungsvoller Generalpause erscheint ein nicht eben übermäßig origineller Gedanke:



der sich zur Freude des Komponisten als Allerweltskontrapunkt zu folgendem harmlosen Sätzchen entpuppt:



Daraus entwickelt sich eine staunenswerte Redseligkeit, an der sich das Klavier in uneingeschränkter Spielfreudigkeit beteiligt. Die Wiederkehr des Hauptthemas in der Violine wird dem Cello Veranlassung, mit einer Nachahmung hervorzutreten.

Eine reicher ausgeschmückte Begleitung die sich durch eine, auch an andern Stellen zu Tage tretende unbequeme Behandlung des Klavierparts kenntlich macht, hat folgende Gestalt:



Bevor das Thema (Beispiel Nr. 14) mit seinem unvermeidlichen Kontrapunkt (diesmal in Edur) wieder auftritt, schiebt sich ein selbständiger Gedanke ein:



Eine mit starkem Redeschwall vorgetragene nochmalige Wiederholung des ersten Themas, bei der es nicht ohne eine Verkoppelung der Themen Nr. 12 und 14 abgeht, führt den Satz zu Ende.

Um dem Trio Gerechtigkeit wiederfahren zu lassen, wird es notwendig sein, bei einer Beurteilung des Werkes es zunächst einmal historisch einzureichen, d. h. sich mit einem Blick auf die Entstehungszeit die musikalische Atmosphäre klarzumachen, in der es entstanden ist, sich die in Betracht kommenden Quellen und Vorbilder vor Augen zu führen, um nicht mit falschen Kriterien heranzutreten. Machen wir uns klar, in welcher Entwicklung Beethoven im Jahre 1809, dem Entstehungsjahr des Hoffmannschen Trios, steht, so vollendet Beethoven in diesem Jahr das Esdur Klavierkonzert op. 73 und das Streichquartett Esdur op. 74. 1809 erscheinen die Sinfonien Nr. 5 und 6, an denen Beethoven 1807/8 gearbeitet hatte, während die beiden Klaviertrios in Ddur und Esdur op. 70 im Jahre 1808 entstehen. Man wäre nun leicht geneigt, die beiden letztgenannten Werke als ideale Vorbilder Hoffmanns anzusehen, zumal bekannt ist, daß Hoffmann, abgesehen von einer allgemeinen, glühenden Begeisterung und Verehrung Beethovens, speziell zu den beiden Klaviertrios op. 70 in ein näheres Verhältnis trat, indem er sie in der Allg. mus. Zeitung besprach. Allerdings stammt diese Rezension erst aus dem Jahre 1813, so daß kaum anzunehmen ist, daß Hoffmann die beiden Trios vor der Entstehung seines eignen Trios

kennen gelernt hat. Von Beethovens früher erschienenen Werken kämen also nur die drei Klaviertrios op. 1 und das Klarinettentrio op. 11 in Betracht. Man wird sich jedoch hüten müssen, Hoffmann mit Beethovenschem Maßstab messen zu wollen, man würde bei einem derartigen Versuch gleicherweise ein verrenktes, in den Proportionen verschobenes Bild erhalten, wie es zutage treten würde, wollte man Joh. Seb. Bachs Kantaten als Paradigma für die unzähligen Kantatenschreiber des 18. Jahrhunderts aufstellen. Hoffmann selbst gab bei seinem ersten Plan aus dem Jahre 1803 Haydn als Vorbild an — „Haydn soll mein Meister seyn — so wie in der Vokal-Musik Händel und Mozart." Daß die uns erhaltene Komposition, im Gegensatz zu der geplanten, so gut wie gar nichts von Haydnschem Muster an sich trägt, dürfte schon aus der obigen Betrachtung hervorgegangen sein. Will man einen für Hoffmann zuträglichen Hintergrund erhalten, der nicht, wie durch Heranziehung Beethovens, allzu hell strahlend und dadurch Hoffmanns Bedeutung ungebührlich beeinträchtigend wirkt, so muß man sich der zahlreichen Mitläufer, Zeitgenossen und Gefolgsleute der Wiener Klassiker erinnern, muß sich Namen wie Gyrowetz, Hummel, Clementi, Dussek, Kozeluch Pleyel, Steibelt, Reicha, Wölfl u. a. m. ins Gedächtnis rufen, die dem heutigen Empfinden zum größten Teil fremd geworden, dennoch zu ihrer Zeit den Markt beherrschten, wie beispielsweise ein Blick in die Allg. mus. Zeitung und auf die darin enthaltenen Besprechungen ungefähr in den Jahren zur Zeit des Erscheinens von Hoffmanns Trio mit greifbarer Deutlichkeit erweist. Zu ihrer Entschuldigung muß man sich bei der Beurteilung derartig wässriger Produkte vergegenwärtigen, daß sie, was auch in den Rezensionen wiederholt betont wird, nichts anders vorstellen als Unterhaltungsmusik, meist geschrieben in der Absicht, von Dilettanten ohne allzu große Anstrengung gespielt zu werden. Ein Zeichen für die damalige Geschmacksrichtung ist es, wenn man in kurzem Zeitraum drei Triokompositionen angezeigt findet, die sich die Schilderung von Nelsons großer Seeschlacht für Klaviertrio unter gelegentlicher Heranziehung von Tambourin bezw. großer Trommel zum Gegenstand wählen[1]. Von diesem Niveau hebt sich nun Hoffmann ganz erheblich ab und man hat bei ihm auf Schritt und Tritt das Empfinden, einem ernsthaften, auf das Höchste abzielenden Wollen, das allein schon durch seine tiefgründige theoretische Einsicht gerechtfertigt erscheint, gegenüberzustehen, ohne freilich in der Ausführung immer den idealen Ausgleich zwischen dem Hochflug der Gedanken und deren greifbarer Verkörperung im Kunstwerk zu finden. Was Hans Pfitzner[2] von Hoffmanns Melodik in seiner „Undine" sagt, gilt auch in entsprechendem Verhältnis von dem früheren Werke. Wenn Pfitzner behauptet: „Seine Melodik wird für diejenigen, die in ihm nur den Teufelsfratzenbeschwörer sehen eine große Überraschung sein; namentlich manche liedförmige Stücke würden, gäbe man sie für echte Mozarts aus, gar manchen orthodoxen Bekenner der Schönheit hinters Licht führen", so finden sich auch im Trio Melodien (z. B. das zweite Thema des ersten Satzes) von solch einfacher, schlichter Faktur und natürlichem Wohllaut. Dagegen enthält das den Schlußsatz einleitende Adagio schon einen Stich ins Süßlich-Sentimentale. Die bei den Wiener Klassikern, namentlich aber bei ihren unbedeutenderen Zeitgenossen zum Überdruß beliebte Themenbildung aus zerlegten Dreiklängen scheint bei Hoffmann endgültig überwunden zu sein, dagegen macht sich bei ihm das vielfach unleidliche Bestreben bemerkbar, seine Themen zum Fangball einer pseudo-polyphonen Stimmführungslaune zu machen, die doch meist nur recht unbeholfene Resultate zeitigt. Er ist vielleicht in diesem Zusammenhang

---

[1] Kauer, Nelsons große Seeschlacht; Steibelt, Combat naval ... op. 36; Dusseck, Combat naval.
[2] Hans Pfitzner, E. T. A. Hoffmanns Undine, Süddeutsche Monatshefte. III, S. 370 ff.

interessant, darauf hinzuweisen, daß sich diese Vorliebe für kontrapunktische Betätigung in den meisten Werken Hoffmanns findet. So zeigen schon, von der „Undine" abgesehen, auf die Pfitzner in diesem Punkt aufmerksam macht, die Frühwerke eine deutlich ausgesprochene Neigung zu fugierter Behandlung; nach Ellingers[1] Darstellung liefern u. a. die Ouvertüre von 1801, die Klaviersonaten F moll und Cis moll, das Gloria der Messe und das Miserere dafür Beweise. Im Trio kommt jedoch Hoffmann, wie gesagt, über bescheidene Anläufe nicht hinaus. Lebhaft entwickeltes rhythmisches Gefühl verrät namentlich der Anfang des Scherzos, das in seiner Stimmung wieder andrerseits in gewissem Zusammenhang mit den Kühlebornpartien der „Undine" steht. Wenn Hier. Truhn in seinem erwähnten, oft recht naiv anmutenden Aufsatz seine Schlußfolgerung: „Hoffmann der Dichter und Hoffmann der Komponist sind ganz verschiedene Geister" damit zu stützen sucht, daß er behauptet, man finde sich gewaltig getäuscht, wenn man beim Aufschlagen einer Hoffmannschen Partitur erwarte, jenen Gespensterspuk entgegenklingen und rauschen zu hören, der dem berühmten Verfasser der Phantasie- und Nachtstücke so eigentümlich war, so lassen die angegebenen Stellen in „Undine" und im Trio eine bescheidene Widerlegung zu. Im formalen Aufbau zeigt sich, dem von Hoffmann als Vorbild angegebenen Formenschema Haydns gegenüber, insofern ein Fortschritt, als das graziös anmutige Menuett Haydn-Mozartscher Faktur durch das Scherzo ersetzt ist, das, wenn man so will, entschieden „romantische" Tendenzen zur Schau trägt. Auch die Emanzipierung der Streicher, namentlich des Cello von der unumschränkten Diktatur des Klaviers, weist einen Fortschritt auf. Wenn das Klavier auch immerhin noch die Oberhand hat und seine Herrschaft durch ausgiebige Passagen zu dokumentieren beliebt, so sind doch andererseits die Streichinstrumente nicht nur bedeutungslose Vasallen, wie z. B. das Cello in Haydns Trios, wo es sich lediglich auf Verstärkung des Klavierbasses zu beschränken hat, sondern gleichberechtigte Mitstreiter. Auch die Artbezeichnung „Grand Trio" ist nicht ohne literarischen Widerhall geblieben; in der Allg. mus. Zeitung 1806 findet man, gelegentlich einer Besprechung eines Trios von Gyrowetz folgende Bemerkung (S. 751):

> „Es fängt jetzt an herrschender Gebrauch zu werden, diejenigen Klavierstücke, welche mit einigen andern Instrumenten nur einigermaßen obligat begleitet sind, Trio, Quartett u. s. w. zu betiteln, auch weil, wenn sie von langer Ausdehnung sind, noch das Wörtchen „grand" hinzuzufügen. Man weiß, daß ersteres geschieht, um anzuzeigen, das Werk sey nicht eine gewöhnliche Sonate mit Begleitung, sondern es sey den übrigen Stimmen gewissermaßen gleiches Recht mit dem Klavier eingeräumt und ihnen unter sich eine genauere Verbindung gegeben. Aber wie viele Stücke haben jene Titel, und gleichwohl führt das Pianoforte allein die Hauptstimme und die übrigen sind mehr begleitend! Es möchte daher doch wohl besser seyn, in solchen Fällen den allgemein beliebten, die Gattung selbst mehr charakterisierenden, und überdies das Trio, Quatuor etc. ja auch in sich begreifenden Namen Sonate beyzubehalten!"

Man sieht auch an diesem kleinen Beispiel, eine wie gewaltige Revolution in der musikalischen Entwicklung der Namen Beethoven bedeutet, dessen überragende Bedeutung rechtzeitig erkannt und literarisch verfochten zu haben, ewig Hoffmanns bleibendes Verdienst sein wird, während der Komponist Hoffmann seinem leuchtenden Vorbild nur in gehörigem Abstand zu folgen vermag.

---

[1] A. a. O. S. 26, 53, 65 ff.

Scherzo
aus dem Klaviertrio von E. T. A. Hoffmann



 Erste Ausgabe


pp
p
cresc.
p
cresc.
p
f
p
Ped.
*
p
p
f


f
f
f
p
p
p
p
p
p




dolce
p
p
Ped.
*
ten.
ten.
tr
p
p


cresc.
p
p
Ped.
p
cresc.
p
cresc.
Ped.
p
f
p


p
cresc.
p
cresc.
p
Ped.
f
p
p
p
Ped.
f
pp
ff
p
ff
ff
p
ff
ff
p
ff

Die Dynamik der Mannheimer Schule[1]

II. Die Detail-Dynamik, nebst einer dynamischen Analyse von Mozarts Andante aus der Mannheimer Sonate (Köchel-V. Nr. 309)

Von

Alfred Heuß, z. Z. Niederteufen (Schweiz)

Vorliegende Abhandlung, die Fortsetzung über das gleiche Thema in der Riemann-Festschrift von 1909, ist nun genau zehn Jahre alt. Ich hatte damals im Sinn, das gesamte Gebiet der musikalischen Dynamik einer ausführlichen Betrachtung zu unterziehen, wozu es aber nicht gekommen ist und wohl auch nicht kommen wird. Daß ich es auch unterlassen habe, die vorliegende Arbeit zu veröffentlichen, sie im Gegenteil ganz vergaß, scheint Bestimmung gewesen zu sein, sofern sie als die eigentliche Fortsetzung des Beitrags für die Festschrift des sechzigjährigen Riemann zu gelten hat und jetzt ihre angemessene Verwendung finden kann. Zu ändern brauchte ich an dem Manuskript nichts, so daß es denn so folgen kann, wie es vor zehn Jahren hergestellt wurde. In meiner Absicht lag allerdings noch, das Verfahren der Mannheimer hinsichtlich ihrer Detaildynamik vom seelischen Standpunkt aus zu beleuchten, auszuführen, welche neuen seelischen Regungen ihm letzten Endes zugrunde liegen, wie es hinsichtlich der „Effektdynamik" dieser für die moderne Tonkunst so ungemein wichtigen Komponistenschule geschehen ist. Leider sollte es dazu nicht kommen, so daß ich den verehrten Jubilar um Entschuldigung bitte, wenn so ziemlich bei der Empirie stehen geblieben wurde. Das Wichtigste ist schließlich doch, daß Riemanns Entdeckung der Mannheimer Schule ganz neue Einblicke in das Wesen der Tonkunst gewinnen ließ, wofür ihm wenigstens der Verfasser zeitlebens dankbar sein wird.

Die Einführung des Crescendo in die Musik als eines neuen Prinzips macht indessen nur eine Seite der dynamischen Bestrebungen der „Mannheimer" aus. Handelt es sich beim Crescendo um große Verhältnisse, um einen Einfluß auf die ganze Orchestertechnik und sogar die Satzbildung, so geht die Neuerung, der wir im folgenden unsere Aufmerksamkeit zuwenden, ins Detail, in die Thematik, oder um den Ausdruck Riemanns zu gebrauchen, sie betrifft die scharfe Kontrastierung „im engsten Rahmen der Themenbildung", eine Definition, die den Nagel auf den Kopf trifft, nur aber, wie wir sehen werden, einer künstlerisch-musikalischen Kritik nach verschiedenen Seiten hin bedarf. Zunächst ist einmal zu bemerken, daß den damaligen Zeitgenossen auch diese Seite der Mannheimer Dynamik nicht entgangen ist und daß sie sich hierüber sowohl preisend[2], wie auch tadelnd geäußert haben. Am weitesten geht in ersterem Sinn wohl Burney, der neben dem Crescendo die neuen Effekte hervorhebt, die durch den Kontrast (produced by contraste) erzeugt werden und der Meinung ist, daß alle diese Erfindungen der Instrumentalmusik einen größeren Nutzen gebracht hätten als all' die dummen (dull) und mechanischen (servil) Nachahmungen der Corelli, Geminiani und Händel während eines

[1] Aus der handschriftlichen, für Hugo Riemanns siebzigsten Geburtstag bestimmten Festschrift.

[2] Vgl. hierüber besonders C. Mennicke, der in seinem Buche „Hasse und die Gebrüder Graun als Symphoniker" das hierher gehörende Material zusammengestellt hat (S. 317 ff.), ein Werk, das ich als Kompendium von zeitgenössischem Material über Musik und Musikverhältnisse des 18. Jahrhunderts überaus hoch schätze, dessen spekulativer Teil mich aber fast überall zum Widerspruch reizt. Auch über die Dynamik findet man in dem Buche manches Neue. Wie wenig sich aber Mennicke über diese klar ist, zeigt sich z. B. auf S. 319, wo das Crescendo mit den ganz anders gearteten Schattierungen, von denen nun eben die Rede sein soll, zusammengeworfen wird, was weiter kein Vorwurf sein soll, sondern einzig zeigt, wie auf diesem Gebiet die Grundlage für eine kritische Betrachtung noch fehlte.

halben Jahrhunderts. Man sieht, daß die neuen Errungenschaften einen ganz außerordentlichen Eindruck selbst auf diesen Engländer gemacht haben mußten, wenn sie ihn derart ungerecht gegen das Frühere machen konnten, das nun sofort — eigentlich in dilettantischer Weise — mit „modernen" Augen betrachtet wird. Weil es sich um ein Neues, das eben mit dem Reiz des Neuen gefangen nahm, handelte, so klingen die Urteile auch meistens begeistert, kritische Bemerkungen in Zeitschriften dürften zu den Seltenheiten gehören. Die bekannteste Äußerung in dieser Beziehung fällt denn auch brieflich, und zwar im Sinne einer Warnung, nämlich Leopold Mozarts Wort an seinen Sohn vom „vermanierierten Mannheimer goût", worüber nachher im Einzelnen die Rede sein wird.

Es handelt sich zunächst darum, das Neue in der Kontrastdynamik der Mannheimer klar hevorzuheben und anschaulich zu machen. Auch die frühere Musik ist eine Kontrastmusik gewesen, und zwar, wie immer wieder hervorgehoben sei, eine ebenso scharfe wie planmäßige. Der grundlegende Unterschied zwischen der neuen und alten Dynamik besteht aber darin, daß die neue innerhalb der einzelnen Klanggruppen dynamische Effekte anbringt, während in der älteren Musik die Dynamik durch die Verschiedenheit der einzelnen Klanggruppen bestimmt wurde. Da zeigt es sich zunächst, daß die ältere Musik diese durchaus in der Natur der Sache liegende Dynamik mit der Zeit immer mehr steigert, d. h. immer stärker mit der Dynamik insofern abwechselt, als sie die einzelnen Klanggruppen öfters in Wechselbeziehungen setzt. Das ergibt eine sehr lebhafte Dynamik, die dem Unerfahrenen auf diesem Gebiet als das Gleiche erscheinen kann, was die Mannheimer in der Instrumentalmusik aufgebracht haben. Wenn z. B. Händel, der in seiner Dynamik ebenso gesund ist wie in den übrigen Eigenschaften seiner Musik, z. B. im ersten der zwölf Concerti grossi (Schlußsatz) nach einem kraftvollen viertaktigen Tuttianfang



schreibt und dann plötzlich wieder das Tutti mit f einsetzen

Tutti.

läßt: [Notenbeispiel] so hat man hier schärfste Kontrastierung innerhalb eines engen Rahmens. Etwas verwunderliches liegt nicht darin, wir kennen diese Forte piano-Dynamik nun hinlänglich und wissen, daß sie letzten Endes auf dem Echoeffekt beruht und daß mit ihr in dieser und jenen Modifikation der Musik mehr als eineinhalb Jahrhundert arbeitetete. Eine Geschichte der Dynamik würde darlegen können, daß sich im 18. Jahrhundert das Bestreben zeigt, die Gegensätze immer näher zu rücken und auf der alten Basis eine sehr bewegte Dynamik angewendet wird. Aber mit der Dynamik der „Mannheimer" haben selbst diese lebhaften Kontrastierungen nichts zu tun, denn sie basieren auf einem deutlichen Wechsel der Klanggruppen und sind als solche völlig natürlich, derart, daß die Komponisten es vielfach gar nicht notwendig finden, f und p hinzuschreiben.

Aber einem andern Gebiet hat man sein Augenmerk zu schenken, wenn es sich um eine Erklärung der Mannheimer Detaildynamik handeln soll. Das ist die Instrumentalbegleitung bei Vokalwerken. Es handelt sich hier zunächst nicht speziell um die italienische Oper, auch nicht um die einer bestimmten Zeit, sondern einzig um das Verhältnis von obligater Instrumentalbegleitung zum Gesang. Als Grundregel gilt hier allen Komponisten, den Gesang nicht mit den Instrumenten zu verdecken. Diese Regel ist so alt, als es sich um die Verbindung von Solomusik mit

obligaten Instrumenten handelt; sie läßt sich bis ins 16. Jahrhundert zurückverfolgen. Bekanntere Beispiele bietet Monteverdis »Orfeo« in Orfeos Gesang: Sol tu, nobile Dio (3. Akt), wo die obligaten Instrumente nicht nur zwischen den Gesangseinschnitten spielen, sondern den Gesang begleiten, und zwar natürlich leise (pian piano). Die Grundregel: die Instrumente dürfen den Gesang nicht verdecken — sie gilt selbst heute noch, so sehr sie vermildert ist — zeitigt nun, je stärker eine obligate Instrumentalbegletung besonders in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts aufkommt, allmählich eine vom absolut musikalischen Standpunkt aus unnatürlichste Dynamik. Die kräftigsten Fortephrasen werden urplötzlich piano gespielt, sobald die Singstimme hinzutritt und sofort, bei einer Pause derselben, präsentieren sie sich wieder in der ursprünglichen Klangstärke. Selbstverständlich handelt es sich hier nicht um ein künstlerisches Ausdrucksmittel, sondern einzig um eine praktische Aushilfsmethode. Nun zeigt sich aber mit der Zeit, als man den dynamischen Mitteln allenthalben stärkere Aufmerksamkeit schenkte — die Gründe lassen sich nur in einer breiten Darstellung der Musik und insbesonders des Musikfühlens, also auf psychologischer Basis geben, — daß man auch in den Ritornellen, den damals üblichen ziemlich breiten instrumentalen Einleitungen zu Arien, dynamisch häufiger abwechselte und zwar etwa in einer Art, die mit der Handhabung der Dynamik innerhalb der Arie Ähnlichkeit hat. Natürlicherweise, denn die Einleitungen geben ja meistens nur den Gesang in instrumentaler Besetzung, und so gelangt etwa die unnatürliche Dynamik auch in den rein instrumentalen Stil. Zur Regel gehört dies indessen durchaus nicht, aber immerhin, wer Beispiele einer unnatürlichen Dynamik vor den Mannheimern finden will, der tut am besten, nach solchen Arien zu suchen; selbst Händel, der von Unnatur nicht das Geringste an sich hat, dürfte ihm hier Beispiele bieten. Eine wechselvolle Dynamik bieten ferner vor allem die begleiteten Rezitative, wo Motive von verschiedenstem Charakter und natürlich auch Dynamik nebeneinanderstehen. Daß die Oper die charakteristische Motivbildung, die Beweglichkeit des Ausdrucks und mithin auch die Dynamik — neben der Oper kommt besonders auch die Programmusik in Frage — ausgebildet hat, unterliegt gar keinem Zweifel, und daß die Instrumentalmusik Anregungen von der Oper bezog, ebenfalls nicht. Nach wie vor vertrete ich den Satz[1], daß „vom Entstehen der Oper an die Geschichte der reinen Instrumentalmusik nicht mehr von der der Oper getrennt werden dürfe“, mit aller Entschiedenheit, aber man hat sich auch immer bewußt zu sein, daß die eventuelle Hinübernahme von Mitteln der Oper in die reine Instrumentalmusik etwas bedeuten kann, was für die letztere etwas Neues ist und in ganz neuem Sinn wirken kann. So würde in unserm Fall die Annahme, daß die „Mannheimer“ dynamische Mittel der Oper in die Instrumentalmusik einführten, einzig für ihr Vorgehen den erklärenden Untergrund abgeben, die Bedeutung, welche das Einführen für die reine, auf ganz anderen Gesetzen beruhenden Instrumentalmusik haben konnte, ist damit mit keiner Silbe angedeutet. Es besteht für mich auch kein Zweifel, daß die „Mannheimer“ irgend welche Beeinflussungen der Oper aufweisen, aber dies kommt für *unsern* Fall nicht in Betracht, da es zu zeigen gilt, wie sich die Dynamik in der reinen Instrumentalmusik äußerte und welchen Einfluß sie von hier aus gewann.

Nach diesen mannigfachen Abschweifungen kehren wir denn auch zu unserm eigentlichen Thema zurück. Um das Charakteristische der Dynamik zu zeigen, ist es am besten, sich gleich an die Übertreibungen, an das Manierierte zu halten. Da sei denn der Satz aufgestellt: *Um ein Thema interessant zu gestalten, wird es*

---

[1] Sammelbände der IMG IV, S. 404.

sehr oft in seinen einzelnen Teilen ohne geringste musikalische Notwendigkeit dynamisch ins Gegenteil verkehrt und zwar derart, daß z. B. ein ausgesprochenes Forte-Motiv piano gespielt wird, wenn es zwischen zwei Forte-Motiven zu stehen kommt und umgekehrt. Wie man sieht, kommen hier rein musikalische Fragen zur Erörterung, was die Behandlung auch so interessant macht.

Weitaus am wichtigsten ist in dieser Beziehung Johann Stamitz, der Begründer der Mannheimer Schule, und zwar kommen besonders seine Orchestertrios in Frage, die Riemann mit allem Recht an die Spitze der ganzen Schule stellt. In diesen überaus verbreiteten Werken findet sich die dynamische Eigenart der „Mannheimer" nicht nur voll ausgeprägt, sondern bereits bis zur Manier ausgeartet. Um dies voll zu verstehen, ist es natürlich notwendig, nicht unsere moderne Dynamik im Auge zu haben, von unsern Anschauungen aus zu urteilen, sondern von den Traditionen der Corelli-Bach-Händelepoche aus, mit der die Mannheimer Periode in ihren Anfängen zeitlich noch zusammenfällt. Ich würde diese selbstverständliche Forderung nicht besonders stellen, wenn es nicht ein Gebiet beträfe, das zum ersten Male unter historischen Gesichtspunkten betrachtet wird.

* * *

Ich gebe zunächst ein Beispiel, das die Eigenart der Dynamik von Stamitz in ganz einfachen Verhältnissen zeigt, den Anfang des Orchestertrios in Esdur:



Findet jemand ein derartiges Thema bei Händel oder auch Graun, so sagt er ohne weiteres, daß es ein ausgesprochenes Forte-Thema ist. Da die ersten vier Takte repetieren, wird er sie beim zweiten Male etwa als Echowirkung geben und dadurch einen Kontrast herbeiführen. Nicht so Stamitz. Er unterbricht das Fortethema ganz plötzlich und gibt es vom letzten Viertel des zweiten Taktes an piano. Der Grund liegt nicht darin, den Echoeffekt zu umgehen — es gibt eine Menge Fälle, in denen dieser bei den Mannheimern vorkommt —, sondern darin, eine ganz andere Wirkung aus einem Fortethema herauszuholen, dann aber auch, um den Wiedereintritt des Themas wirkungsvoll zu gestalten. Seine Wirkung wäre beim zweiten Mal verbraucht, wenn ihm nicht vorher ein piano-Stück vorangegangen wäre. Etwas musikalisch Unmotiviertes liegt darin — es sollen nachher musikalisch viel treffendere Beispiele gegeben werden —, daß die Piano-Anwendung nicht im Thema selbst liegt, sondern daß es, mit dynamisch unverdorbenem Augen betrachtet, wie ein ausgesprochenes Forte-Thema aussieht, jedenfalls im Sinne der früheren Musik, von der wir auszugehen haben. Es wäre ungefähr das Gleiche, wenn Händels Tuttithema aus dem zweiten Concerto grosso, das Händel als Forte-Thema aufgefaßt hat, folgendermaßen schattiert würde:



oder Bachs Hmoll Präludium (1. Teil des Wohltemperierten Klaviers) derart (so es forte aufgefaßt wird):



In diesen beiden Fällen gibt die Musik zu keiner Piano-Wendung Veranlassung, und jedermann würde es verkehrt empfinden, träte eine soche ein, sie wäre vollständig berechtigt, würde das Thema zu einem solchen herausfordern. Würde hingegen jemand z. B. Bachs Gavotte aus der sechsten Violinsolosuite folgendermaßen schattieren:



so kann man vom rein musikalischen Standpunkt durchaus nichts einwenden; denn der mit piano bezeichnete zweite Teil des Themas kontrastiert wirklich innerlich mit dem ersten Teil insofern, als er weicher und gebunden gehalten ist als der kecke, überaus markierte Anfang. Bach hat diese innere Kontrastierung noch ganz deutlich mit den Bindungen angezeigt, und wir gehen also nur Bachs Vorschriften nach, wenn wir das Thema in der angegebenen Weise dynamisch schattieren, was, nebenbei bemerkt, zu einer ganz vorzüglichen musikalichen Wirkung verhilft[1]. Doch dies nur nebenbei, man sieht aber, daß es auf diesem Gebiet noch manches zu tun gibt, bis nur einmal die Elemente bloßgelegt sind.

Würde nun bei Stamitz das Thema etwa heißen:



so läge eine Piano-Wendung ebenfalls nahe. Die Dynamik würde in diesem Falle einzig dem Charakter der Musik nachgehen, wir hätten ein Beispiel, wie sie auch die ältere Musik in Menge bietet, ein Thema, das zwei innerlich kontrastierende Teile aufweist, wie vorhin bei Bach. Bei Stamitz handelt es sich aber um ein einheitliches Thema und dennoch kontrastiert er es.

Seinen kapriziösen Geist läßt Stamitz dieses Thema noch besonders in der Durchführung spüren. Er bildet dynamisch noch stärker um, nämlich:



Die Triolen, die anfangs den Forte-Charakter ausprägen helfen, werden hier plötzlich nach piano gewendet, kurzweg umgedeutet. Das geschieht aus zweierlei Gründen, erstens um eine neue Wirkung aus dem Thementeil zu schlagen, dann aber auch aus dem Bestreben zu kontrastieren. Takt 3 würde nach der Ansicht von Stamitz nicht genügend wirken, wenn ihm nicht ein piano-Takt voranginge. Aber trotz allem, es steckt insofern ein moderner Geist in der Anlage, als ein Motiv kurzweg umgedeutet, ihm eine

[1] Diese Dynamik hat allerdings meines Wissens noch keiner der vielen Bearbeiter der Bachschen Violinwerke herausgemerkt. Erstens scheinen sie übersehen zu haben, daß im 5. Takt (bei *f*) das Thema wieder erscheint und daß man gut daran tut, es durch dynamischen Kontrast hervorzuheben, wenn es als solches dem Hörer bewußt werden soll. Dann aber unterschlagen sie auch etwa die Bachsche Artikulation, indem sie im piano-Teil kurzweg die Bachschen Bindungen eliminierten, mit denen hier der Kontrast auch „figürlich“ angezeigt wird.

andere Physiognomie gegeben wird. Es ist dies ein Durchführungsmittel, das die spätere Musik, und hier vor allem Beethoven, aufgegriffen hat. Das Prinzip der Umdeutung spielt in der modernen Musik in der verschiedensten Art und Weise eine große Rolle.

Ein weit bezeichnenderes Beispiel bietet indessen das Menuett-Trio dieses Werkes. Hier sehen wir die Manier, ein einheitliches Thema fortwährend dynamisch zu unterbrechen, in aller Schärfe. Auch dieses Thema gebe ich ohne die näheren dynamischen Vorschriften, um es in natürlich musikalischer Gestalt zu zeigen:



Findet man dieses Thema bei Bach oder einem zeitgenössischen Italiener und zwar ohne dynamische Angaben, so faßt man es wohl jedenfalls einheitlich, und zwar als Forte-Thema auf. Stamitz gibt ihm piano-Bedeutung, und zwar deshalb, weil es als Trio zu dem hauptsächlich in sehr kräftigem Forte verlaufenden Hauptmenuett als Ganzes zu kontrastieren hat. Aber Stamitz unterbricht den Piano-Fluß fortwährend, nämlich der 2. Takt ist plötzlich f, der 3. wieder p, im 4. Takt rücken die Gegensätze so nahe als möglich und zwar so, daß das Auftakt-fis stark ist, und zwar dieser Ton allein, denn der 5. Takt ist bereits wieder p, welcher Stärkegrad endlich für die weiteren vier Takte beibehalten wird. Also jeder Takt bringt etwas anderes, und zwar gibt die hübsche, aber ganz unschuldige Melodie als solche nicht die geringste Ursache dazu. Das Bestreben, mit dynamischen Überraschungen zu würzen, liegt hier offen zu Tage. Man schattiere eine ruhig sich entwickelnde Melodie eines deutschen oder italienischen Zeitgenossen in dieser Art, es wäre die stärkste Unnatur.

Derartige Beispiele finden sich in den Orchestertrios zu Dutzenden, fortwährend wird man überrascht, werden einheitliche Phrasen dynamisch unterbrochen, und zwar vor allem unter dem Gesichtspunkt, daß, um z. B. eine Forte-Phrase recht markant wirken zu lassen, ein oder zwei Takte vorher piano gespielt, dynamisch stark gebremst wird, mag es sich um Piano-Gedanken handeln oder nicht. In dieser Sucht liegt das Charakteristikum von Stamitzs Dynamik. Es liegt Methode in dem ganzen System, obgleich ihm letzten Endes auch ein Stück Unnatur zu Grunde liegt, weil eben die Dynamik nicht immer der natürliche Ausfluß der Musik ist, sondern ihr aus den genannten Gründen gewissermaßen aufgepfropft wird, oder mit andern Worten, es gelingt Stamitz nicht immer, das Kontrastmittel innerlich zu gestalten, derart, daß die Musik an und für sich einen Kontrast bildet. Wenn Stamitz im Menuett seines Ddur Trios schreibt:



oder im Andante:



oder den Schlußsatz folgendermaßen beginnt:



so ist hier soweit alles in Ordnung. In Beispiel 1 kontrastieren der 3. und 4. Takt sehr deutlich nach der weicheren Seite, in Beispiel 2 macht die rhythmische Anordnung die piano-Wirkungen ohne weiteres verständlich — die Dynamik rhythmisiert, ist formklärend — und selbst Beispiel 3, die die Fälle von Beispiel 1 und 2 kombiniert, ist noch verständlich, wenn man auch bereits von Manier reden kann. Wenn aber Stamitz im gleichen Trio (1. Satz) schreibt:



so weiß ein Musiker wie Stamitz gut genug, daß die Phrase eigentlich gerade umgekehrt zu geben wäre, nämlich mit sehr schönen Crescendi wie folgt:



aber dann wäre der Gedanke, den er als Hauptsache betrachtet, nämlich den „Hochruf" (8. Takt) nicht so wirkungsvoll eingeführt gewesen, weil eben eine belebte Forte-Phrase vorangegangen wäre. Die Probe auf alle Dynamik bei einer an und für sich sehr einfachen Musik wie hier ist eine gesunde Natürlichkeit, die Dynamik muß sich in gewissem Sinn von selbst ergeben. Bei solchen Fällen hat man aber Mühe, sie ebenso leicht auswendig zu lernen wie die Melodie selbst, welchen Versuch zu machen, ich Jedem empfehle.

Bevor ich im Folgenden nun auf das erwähnte Andante aus Mozarts Cdur Sonate (Köchel-V. 309) vom Jahre 1777 eingehe, seien noch einige Ausführungen über Mozarts Dynamik an Hand einer andern Sonate gegeben. Ich tue dies deshalb, weil ich am Wiener Kongreß das Spezialthema: die Dynamik bei Mozart nur streifen konnte. Ich wollte dort u. a. auch ausführen, daß die von Mozart nachträglich beigefügten Vortragszeichen für Druckausgaben nicht nur sehr interessante Einblicke verschaffen, sondern daß sie da und dort auch mit Kritik angefaßt werden müßten. Durch die überaus verdienstliche Urtextausgabe Rudorffs — leider läßt nur das kurze Vorwort ein Sachverständnis in dynamischen Dingen völlig vermissen — sind wir in den Stand gesetzt, in manchen Fällen zwischen Autograph und von Mozart selbst veranstalteter Druckausgabe genau vergleichen zu können. Das ist natürlich nur bei einer kleineren Zahl Sonaten der Fall, da manche von ihnen erst nach Mozarts Tode im Druck veröffentlicht wurden; oder es fehlt das Autograph, sodaß wir auf den ersten Druck angewiesen sind. Von den Sonaten, die im Autograph und in der von Mozart veranstalteten Druckausgabe existieren, ist dynamisch eine der interessantesten die in Fdur 3/4 (Köchel-V. 332), weil sie im Druck dynamisch charakteristische Zusätze enthält. Nach all dem, was über Mannheimer Dynamik gesagt wurde, sollte die Erklärung der Zusätze keine Schwierigkeiten mehr bereiten; da sie aber unsere Ausführungen derart mit authentischem Beweismaterial stützen, sei dennoch nicht davon Abstand genommen. Mozart schreibt im Autograph folgendermaßen:



Ohne daß es uns besonders gesagt wird, fassen wir dieses Thema als ein Piano-Thema [1] auf, wie Mozart dies in der Druckausgabe auch bestätigt. Es handelt sich aber überhaupt um ein ausgesprochenes Piano-Thema von 12 Takten, das natürlich einen ausdrucksvollen Vortrag verlangt, mit Gefühlscrescendi usw.; der niedersinkende Schluß (10. bis 12. Takt) zeigt jedenfalls wieder ein Nachlassen der Dynamik, ein Zurückkehren zur anfänglichen Dynamik. Nicht so Mozart, als er die Sonate revidierte. Er schreibt im 9. Takt ein crescendo, über das wir uns sehr freuen könnten, da die Melodie sich innerlich erhebt, sich dann allerdings wieder im 10. Takt senkt, sodaß ein decrescendo am Platze wäre. Aber dieses nachträgliche crescendo ist gar kein reines Ausdrucksmittel, sondern es soll uns etwas vorbereiten helfen, nämlich ein buchstäbliches forte im 11. Takt für die ganz simple Themakadenz. Was in aller Welt hat dieses hineingeschmuggelte Forte hier zu tun, gibt es nicht auf einmal dem ganz einheitlich gedachten Piano-Thema eine andere Wendung, einen Stich ins Grobe? Aber der Grund ist leicht zu finden. Der folgende Absicht bringt wieder ein Piano-Thema, plötzlich erwacht in Mozart der bei den Mannheimern geschulte dynamische Sinn, er will das zweite Thema wirkungsvoll als ein echtes Piano-Stück einführen; da braucht er vorher etwas Kräftiges und so wird ein Piano-Gedanke plötzlich ins Gegenteil verkehrt, der Wirkung des Folgenden wegen. Wer würde etwa wagen, überhaupt nur auf den Gedanken kommen, so ohne weiteres an der bezeichneten Stelle ein forte zu bringen? Mozart hat selbstverständlich ein Recht, nach seinen Gutdünken zu verfahren, aber wir dürfen und sollen uns sogar Gedanken machen, warum dies geschah, und dann dürfen wir sein Verfahren auch kritisieren. Seit ich weiß, wie sich das Ganze verhält, spiele ich die Stelle nach dem Autograph, da dieses die wahrhaft musikalische Fassung enthält; das zweite Piano-Thema wirkt auch dann noch reizend genug [2]. Mozart war es aber darum zu tun, auf keinen Fall langweilig, sondern lieber interessant zu sein. Eigentlich mußte er sich sagen, daß auf das Piano-Thema ein Forte-Stück hätte folgen müssen, wie es dann im 22. Takt auch wirklich mit aller Wucht hereinbricht, wenn es ihm wirklich auf Kontrastierung ankam; da er dies aber nicht getan hatte, verfiel er auf die manierierte Kontrastdynamik.

Ähnliche Beispiele finden sich noch mehrere in dieser Sonate, das bezeichnendste gibt das Thema des Schlußsatzes. Der Fall ist hier umgekehrt; ein ausgesprochenes Forte-Themenstück wird in fast gleicher Fassung wiederholt, sodaß also zwei Forte-

[1] Es mag indessen an diesem Beispiel klar gemacht sein, wie unrichtig die auch von Rudorff vertretene Ansicht ist, daß ein Thema, dem eine dynamische Vorzeichnung fehlt, forte zu spielen sei. Wir müßten also diese Sonate f beginnen, wenn uns nur das Autograph erhalten wäre und Mozart nicht zufällig diese Sonate selbst herausgegeben und mit der nach allem für unsere Zeit doch sehr notwendigen piano-Vorschrift versehen hätte!

[2] In seiner während des Krieges erschienenen Ausgabe der Mozartschen Klaviersonaten (Edition nationale) hat dies Saint-Saëns auch getan, im übrigen ist die Ausgabe reichlich „nüchtern“ ausgefallen und genügt heutigen Ansprüchen kaum.

Stücke nacheinander kämen. Das schien Mozart nicht wirkungsvoll genug, und so schrieb er in die Druckausgabe ohne weiteres ein p für den letzten (6.) Takt der ersten Themenhälfte vor, obgleich dieses dem Charakter des Themas völlig widerspricht. Hätten wir nur das Autograph, kein Mensch würde heute auf den Gedanken kommen, hier urplötzlich ein p einzulegen; das war einzig im Zeitalter der Mannheimer möglich. Mozart besorgte die Sonate im Jahr 1783 zum Druck, woraus man sieht, daß der Mannheimer Einfluß immerhin ziemlich nachhaltig war. Im Ganzen hält er sich in den späteren Jahren von einer manierierten Dynamik, wie schon früher bemerkt, ziemlich fern, zog sogar stärksten Nutzen aus ihr, was zu zeigen eine besondere Aufgabe ausmacht. Auch hier handelt es sich um einen kleinen Rückfall.

Ich habe diesen authentischen Fall deshalb behandelt, weil es trotz allem Leute geben könnte, die in der Dynamik des Mannheimer Andante alles vollständig in Ordnung finden könnten, da hier eben die Dynamik von allem Anfang angegeben war, es sich also nicht um kontrollierbare, die Kritik herausfordernde nachträgliche Einzeichnungen handelt. Von den häufigen Bemerkungen Wolfgang Mozarts über die Sonate braucht der Leser nur eine zu wissen, nämlich: Das Andante wird uns (nämlich Mozart dem Lehrer und Rosa Cannabich der Schülerin) am meisten Mühe machen; denn das ist voll Expression, und muß akkurat mit dem Gusto, Forte und Piano, wie es steht, gespielt werden. Aus diesem Satz geht hervor, daß erstens das Andante wegen seines Ausdrucks schwer ist, zweitens daß es derart genau bezeichnet ist, daß es akkurat so gespielt werden müsse, wie es dastehe; die Forte- und Piano-Zeichen seien genau zu beobachten. Sichtlich tut sich Mozart auf seine Dynamik sehr viel zu Gute; denn ein ausdrucksvolles Stück, das ferner auch einen bestimmten Charakter ausprägt — das Andante wurde auf den Charakter der Rosa Cannabich komponiert — genau zu bezeichnen, verlangt von jedem Komponisten eine besondere Sorgfalt[1]. Leopold Mozart schreibt dann bekanntlich über die Sonate, er finde sie „sonderbar". „Sie hat etwas vom vermanierierten Mannheimer goût darinnen, doch nur so wenig, daß deine gute Art dadurch nicht verdorben wird".

Wir werden heute anders, schärfer urteilen lernen; in dem Andante — denn auf dieses bezieht sich das Urteil — ist nicht nur „etwas" von Manier, sondern sogar sehr viel. Aber das erklärt sich leicht. Schon in den früheren, den sechs Reisesonaten, findet sich für unser Empfinden manches Manierierte, was aber Leopold Mozart nicht gestört haben kann, da er selbst unter dem Einfluß der Mannheimer stand. In dieser Sonate, bei der das Manierierte in übertriebener Weise auftritt, fällt es auch ihm auf, und da Wolfgang zudem an der Quelle dieses Geschmackes, in Mannheim saß, so hielt er es nötig, ihn auf die Übertreibung in zarter Form aufmerksam zu machen. Heute beurteilen wir in dynamischer Hinsicht die Jünglingswerke Mozarts im Hinblick auf den gereiften Mozart, der seine gute, gesunde Art nicht vermissen läßt. Es wird sich wohl einmal Gelegenheit bieten, dieses Thema näher auszuführen.

Um der dynamischen Analyse folgen zu können, muß ich den Leser bitten, das Andante taktweise zu nummerieren, da es selbstverständlich hier nicht abgedruckt werden kann. Die Ausführungen sind so kurz als möglich gehalten und erfordern vom

---

[1] L. Scheibler, der bekanntlich für eine andere Sonate eintritt, hätte einzig diesen Mozartschen Satz richtig lesen müssen, um in der Angelegenheit klar zu sehen. Das „Andante con expressione" in der D dur C Sonate (K.-V. 311) ist dynamisch ein derart unschuldiges und simples Stück, daß sein Vortrag nicht die mindesten Schwierigkeiten bietet. Die sechs Reisesonaten sind dynamisch alle weitaus komplizierter.

Leser selbständige Arbeit. Es wird dabei auch dies und jenes zur Sprache kommen, was sich aus meinen übrigen dynamischen Studien ergab, ohne daß ich indessen die Beweisgründe angeben werde. Bemerken möchte ich noch, daß für dieses Stück so ziemlich jede Ausgabe benutzt werden kann. Denn es ist so vollgepfropft mit Vortragszeichen, daß selbst der in Vortragszeichen schwelgende moderne Musiker kaum etwas hinzusetzen kann.

Es handelt sich um ein langatmiges piano-Thema von zunächst zweimal sechzehn Takten (das zweite Mal variiert), 1. und 2. Takt korrespondieren. Das zweite Viertel hat ein fp, dessen Angabe eigentlich unnötig ist, da ein fp schon durch den Einsatz der Unterstimme zustande kommt. Mozart gibt indessen Akzente sehr gern an. 3. Takt: Trotz der Korrespondenz mit Takt 1 und 2 steht hier plötzlich ein f, das bis in den 4. Takt dauert. Man kann nicht gerade von Manier reden, obwohl in den Noten kein eigentlicher f-Charakter liegt. Der Abschluß im 4. Takt darf nicht decrescendo gegeben werden, erstens weil dies nicht bemerkt ist, zweitens weil sonst die piano-Wirkung des Auftakts verloren geht. Das Zeichen — ist original. Die Melodie, wieder p geworden, erhebt sich bis zur Mitte des 7. Taktes mit einem cresc. zum f. Zur Kritik fordert der 5. und 6. Takt heraus. Die über den Takt gehende Phrase weist eher auf descr., auf ein p hin, als auf Steigerung, weil die Melodie fällt. Man vergleiche die Stelle im 21./22. Takt, wo man sie so findet. Das die absteigende Melodie begleitende cresc. ist auch gar nicht so leicht zu geben. Indessen kann auch diese nicht mehr ganz natürlich schattierte Stelle hingehen. In Takt 7 tritt plötzlich ein p ein, das im 8. Takt von einem plötzlichen f abgelöst wird. Das f ist ganz unnatürlich, das Natürliche wäre ein Absteigen von f ins p, wie es ganz ähnlich der 23./24. Takt zeigt, aus dem wir sehen, daß Mozart den piano-Charakter dieses Themenstückes natürlich als solchen erkannte. Grund: Das f soll den p-Einsatz des 9. Taktes recht deutlich machen, im 24. gelangte der f-Charakter durch die Baßtriolen genügend zur Geltung. Takt 9—16 korrespondieren mit dem Anfang. In Takt 17 scheint mit dem Eintritt des Themas das p vergessen zu sein, das einzige Zeichen, das zu ergänzen wäre. In Takt 19 beginnen die eigentlichen dynamischen Würzen. Die f-Phrase (s. Takt 3—4) wird plötzlich nach p gewendet, also umgedeutet, ein modern zugefügtes decr. zerstört die Absichten Mozarts. Es ist wesentlich, daß hier plötzlich der piano-Charakter des Themas wenigstens teilweise zum Vorschein kommt; in der ersten Fassung wurde er niedergehalten. Takt 20 sehr wichtig: der schwache Auftakt (s. Takt 4) wird hier f, wir begreifen nun auch das plötzlich eingeführte p in Takt 19/20, nämlich innerlich unmotivierte Kontrastwirkung. Das f ist überaus bezeichnend; was vorher p, gleichsam weiß war, wird jetzt f, schwarz. Das fällt besonders deshalb auf, weil es sich um einen Auftakt handelt, der beim ersten Vortrag ganz richtig gegeben worden war. Über die folgenden Takte bis zu 25 wurde bereits gesprochen; die Kontrastwirkungen rücken hier näher zusammen, wirken aber sehr schön, weit besser als beim ersten Vortrag. Die Triolen in Takt 24 gebe man auf keinen Fall descr.; selbst das Baß-f im 25. Takt ist forte. Man vergleiche Takt 45, wo ein p steht, und zwar deshalb, weil es sich um Oktaven handelt; der einfache Ton f klingt auf den alten Klavieren nicht übermäßig stark, der verdoppelte wäre zu stark gewesen, daher das vorgezeichnete p (das einzige Mal in dem ganzen Stück). Takt 25—33 geben zu keinen Bemerkungen Veranlassung; in Takt 28 wird die Auftaktphrase wieder in ihre Rechte gesetzt.

Takt 33 beginnt das zweite Thema, eingeführt durch f-Baßoktaven. Schon diese legen nahe, daß ein f-Thema folgen werde, aber Mozart gibt es p. Und doch handelt es sich mehr um ein f oder doch mf-Thema, wie uns Mozart selbst im 53.

Takt nachträglich gesteht. Durch den p-Einsatz kommt in das ganze Thema jener bunte, nicht innerlich motivierte Wechsel. Erreicht wird dadurch vor allem die f-Wirkung im Takt 36, einer ausgesprochenem f-Phrase, die aber ganz plötzlich, ohne irgendwelche innere Motivierung in Takt 39 unterbrochen wird, einzig deshalb, damit im Takt 40 das f wieder frisch wirkt; das p tritt dabei ganz plötzlich ein, derart, daß die zusammenhängende Phrase kurzweg unterbrochen wird. Aus ähnlichen Gründen begreift sich das p im 43. Takt: die f-Oktavengänge im 44. Takt sollen noch einen Kontrast erhalten; indessen liegt eine p-Wirkung bei der absteigenden Melodie auch musikalisch nahe. Takt 45 beginnt wieder das Hauptthema mit teilweise wieder neuen dynamischen Modifikationen. Das cresc. des 51. Taktes stimmt mit dem des 15. und 31. Taktes überein, nicht so der p-Abschluß des 51./52. Taktes. Von Takt 53 an (2. Thema) glaubt man wirklich im f-Fahrwasser zu sein, aber sofort Takt 54 bringt wieder neue, und zwar innerlich unmotivierte Unterbrechungen. Takt 55 ist sehr interessant wegen der allmählichen Steigerung, indem f erst im letzten Viertel eintritt. Es sind fast jubelnde 32tel Figuren, aber plötzlich im 56. Takt wieder ein Abbrechen. Der Fall ist deshalb interessant, weil man aus ihm sieht, daß das p ganz plötzlich einzutreten hat, denn bei einem hinzugefügten decresc. kommt das f im Takt 55 einfach nicht zur Geltung. Uns ist das plötzliche Abschwanken in der Dynamik nicht mehr recht geläufig, wir wollen immer verbinden, was eben vielfach falsch ist. Darüber später noch. Takt 56—72 bedürfen weiter keiner Bemerkung, es handelt sich um Wiederholungen. Takt 72 erscheint wieder die starke Auftaktwirkung, immerhin motiviert durch die gebrochenen Oktaven (gegenüber denen des 48. Taktes). In Takt 75 hat das f plötzlich einzutreten; hätte Mozart ein cresc. haben wollen, so hätte er es hingeschrieben wie im Takt 51. Das f wirkt natürlich manieriert; es hat einzig den Zweck, das folgende p wirksam zu machen, das absolut selbstverständliche dim. in Takt 76 und 77 ist eines der vielen Belege dafür, daß Mozart cresc. und decresc. in gut bezeichneten Werken hinschreibt, wenn er sie haben will. Diejenigen Fälle, wo wirklich zu ergänzen ist, kann ich hier nicht zur Sprache bringen; ihre Erörterung gehört in eine ausführliche Darlegung der Dynamik bei Mozart.

Philipp Wolfrum

Gestorben am 8. Mai 1919

Von

Karl Hasse, Tübingen

Mit Philipp Wolfrum, dem Heidelberger Professor und Generalmusikdirektor, ist ein Mann dahingeschieden, der im musikalischen Leben Deutschlands eine eigenartige und bedeutsame Rolle gespielt hat. Sein Lebenswerk unterscheidet sich von dem anderer bekannter Musiker der letzten Zeit so beträchtlich und grundsätzlich, daß es wohl schon jetzt zu einer Betrachtung berechtigt, die über das Wesen eines bloßen Nachrufes hinausgreift.

Philipp Wolfrum ist am 17. Dezember 1855 in Schwarzenbach im Walde (Oberfranken) geboren, wo sein Vater fünfunddreißig Jahre lang Organist und Lehrer war. Mit acht Jahren tat er schon Organistendienste [1]), und der Orgelbank, die seinem Ausdrucke nach, Bach zum „Fürsten-

[1]) Karl Grunsky: „Philipp Wolfrum" (Neue Musik-Zeitung 1903). Andere Angaben verdanke ich einem Nachruf von Hermann Poppen und Mitteilungen von Fritz Stein.

sitz deutschen Geistes" erhoben hat, blieb er sein Leben lang treu. Daneben waren ihm Klavier, Geige, Bratsche, bis zu einem gewissen Grade auch Violoncello und einige Blasinstrumente gute Bekannte. Er besuchte das Seminar zu Altdorf und wurde 1875 zweiter Musiklehrer am Seminar zu Bamberg. Einen längeren Urlaub benutzte er dann, um sich in München bei Rheinberger, Wüllner und Bärmann am Konservatorium weiter auszubilden. Hier war Humperdinck sein Studiengenosse. Nach Bamberg zurückgekehrt, knüpfte er mit Bayreuth enge Verbindungen an. Auch fuhr er öfters nach Meiningen zu Hans von Bülow, dessen Proben er besuchte. Von diesem hat er vieles angenommen, zumal auch äußerliches, so wohl sein diktatorenhaftes Auftreten dem Publikum gegenüber. 1884 siedelte Wolfrum nach Heidelberg über, einem Ruf als Musiklehrer ans evangelisch-theologische Seminar der Universität folgend. Es war Heinrich Bassermann, der bedeutende Vertreter der praktischen Theologie und Universitätsprediger, der auf Wolfrum aufmerksam gemacht hatte, und der dann ihm die Wege ebnete für seinen Aufstieg. Nach Karl Bochs Abgang wurde Wolfrum 1885 Universitätsmusikdirektor, und gründete den Akademischen Gesangverein und den Bachverein. Diesen baute er in der Folgezeit aus zu einem Konzertverein großen Stils, mit dessen Hilfe er das Heidelberger Musikleben begründet hat, wie es uns allen noch vor Augen steht. 1891 promovierte Wolfrum an der Leipziger Universität zum Doktor. In der Folge wurde er zum außerordentlichen Professor in der theologischen Fakultät, 1898 zum etatsmäßigen Professor für Musikwissenschaft in der philosophischen Fakultät ernannt. Er war ferner Dirigent des Evangelischen Kirchenchors in Baden und staatlicher Musiksachverständiger für Baden, Hessen und Württemberg. Anläßlich des fünfundzwanzigjährigen Bachvereinsjubiläums 1910 verlieh ihm die theologische Fakultät den Ehrendoktor, 1907 erwirkte ihm die philosophische Fakultät den Titel des badischen Generalmusikdirektors, später den eines Geheimen Hofrats.

Diese äußeren Angaben mußten vorangestellt werden, um den Rahmen zu bezeichnen, in den sich das Lebenswerk Wolfrums spannt. Seine Laufbahn ist eine eigenartige, durch seine besondere organisatorische Begabung und Neigung bedingte. Das eigentlich Beachtenswerte und Vorbildliche liegt aber darin, daß der Grund zu Wolfrums Erfolgen in seiner beharrlichen Schlichtheit und Sachlichkeit, in seiner Zähigkeit im Festhalten an ethischen Grundmotiven, in seiner „Treue im Kleinen", in seiner bewußten Abkehr vom Streben nach Erfolg lag. Sein planmäßiges Weiterarbeiten beruhte weniger auf scharfsinniger Berechnung, als auf Pflichtgefühl. Die Aufgaben stellten sich vor ihm auf wie kategorische Imperative. Er hatte das Gefühl, daß deutsche Musiker vor ihm ihre Pflicht getan hatten, und mußte sie nun auch tun. Er hatte die Volkskraft in sich, die damals noch in Deutschland wirkte, und die von je Männer an die Oberfläche brachte, die nicht aus Ehrgeiz, sondern aus innerem Müssen vorwärts gingen. Sein Landsmann Max Reger war auch so einer, und so ists kein Wunder, daß sich die beiden schließlich fanden.

Diese Kraft befähigte ihn, in dem kleinen Heidelberg mehr zu leisten, als in gewissem Betracht in dieser Zeit irgendein angesehener Musiker in irgend einer deutschen Großstadt leisten konnte. Den Drang nach der Großstadt und großstädtischer Musikauffassung konnte ein Mann nicht haben, der von der Überzeugung durchdrungen war, daß der musikalische Idealismus Deutschlands zu Zeiten fast nur bewahrt worden ist von der „zumeist am deutschen Kirchenlied groß gewordenen Orgelkunst". In einem Aufsatz „Das Lebenswerk Johann Sebastian Bachs"[1] spricht Wolfrum von denen, die nach Bachs Tode „eine Ahnung von der Größe des deutschen Meisters hatten und bewahrten", und sagt: „Das waren die Kantoren und Organisten namentlich kleinerer, nicht mit einer Oper gesegneter Städte, auch die mancher großen Stadt, sofern sie sich nicht, wie etwa Bachs Amtsnachfolger in Leipzig, der italienischen Kunst in die Arme geworfen oder sich von ihr mürbe machen lassen. Das waren die Kirchenmusiker der Flecken und Dörfer, wo Kantor und Lehrer, oft in einer Person vereinigt, noch heute nicht selten ein gutes Stück deutschen musikalischen Idealismus repräsentieren". Wolfrum schreibt immer subjektiv, mit einer gewissen Intuition, die er aus dem eigenen Erlebnis schöpft. Und alles Lob, was er einem deutschen Meister oder auch einem schlichten Mann aus dem Volke spendet, wird für ihn sofort zu einem der erwähnten kategorischen Imperative an sich selbst; jedenfalls kann man stets abmessen, was er sich

[1] Im „Türmer" 1900.

für Ziele steckt, wenn er solches Einverständnis mit anderen bezeigt. So ist es sicher richtig, die Worte aus Wolfrums Gedächtnisrede auf Max Reger auf ihn selbst anzuwenden: „Aufrecht und unbekümmert um Parteiwesen, um Tagesmeinungen und Kritiker, um Protektion und Verunglimpfung, lebte er seiner Kunst, strebte er seinem Ideale nach. Er war ein unbestechlicher, lauterer Charakter, von unbeugsamer Energie. War er einerseits von einer unter Umständen unerbittlichen Schroffheit nicht freizusprechen, so war er andrerseits leicht zugänglich und liebevoll, dabei ein Seelenkundiger, vor dessen Blick Unechtes und Unrechtes nicht standhielt. Obgleich (oder vielleicht besser weil) er aus höchst bescheidenen Verhältnissen sich emporarbeiten mußte, konnte ihm Reichtum und Macht nicht imponieren. Er schätzte die Menschen lediglich nach ihrem inneren Werte".

Es war aber keineswegs das Bescheidene, Kleinliche, Enge, das ihn an die deutsche Orgelkunst und das Kirchenlied anknüpfen ließ. Hing er ursprünglich mit größter Verehrung an Brahms, so wurde ihm im Gegensatz dazu später das ideale Moment der Musik und der Persönlichkeit von Liszt zur Richtschnur, nachdem er Wagners Ideenflug an sich wirken gespürt hatte. Ermutigt wird ihn auch hierzu die Beschäftigung mit der Geschichte der Musik haben, die ihn lehrte, daß die großen deutschen Meister stets vom Ausland lernten, den Einfluß der Formen, die von der Oper herkamen, verarbeiteten, und offenen Blickes um sich schauten. Jedenfalls vereinigte sich bei Wolfrum zwanglos die Hinneigung zur Schlichtheit und zur Einfalt des naiv-gläubigen Gemüts mit dem Drang, große Verhältnisse zu schaffen und in glanzvoller Weise dem Neuen und Neuesten zum Siege zu verhelfen. In einem Aufsatz: „Zur Mozartfeier des Bachvereins am 27. Januar 1906" schreibt Wolfrum einige Sätze, die seinen Standpunkt in dieser Hinsicht begründen: „Es scheint nicht überflüssig, in den gegenwärtigen Zeitläuften, wo das Außerdeutsche und das Technische in der Kunst hie und da etwas allzu niedrig taxiert zu werden pflegen, darauf hinzuweisen, daß der wurzelechte Deutsche stets nur gewann, wenn er die Ausländer studierte, und daß überhaupt nur bedeutende Techniker das Terrain der Kunst erweiterten und deren Ausdrucksmöglichkeiten bereicherten, von dem Orgelvirtuosen Bach bis zu dem Klaviervirtuosen Liszt und von dem Wunderknaben Mozart bis zu dem Orchesterzauberer Wagner. Es ist ja recht bequem, zu sagen, daß hervorragende Techniker in ihren — augenblicklich noch inkommensurablen — Schöpfungen die Technik als Selbstzweck ansähen, man hat das auch in irgendeiner Form zu allen Zeiten getan. Indessen ist für die Regel doch wohl die Technik immer nur Mittel zum Zweck, Anstrengungen, die der Künstler macht, um neuen Ideen zum Ausdruck zu verhelfen. Wo die Kunst kein technisches Problem mehr plagt, dürfte sie am Ende ihrer Tage und ihres Zusammenhanges mit dem Leben angekommen sein. Insofern dürfen wir auch Richard Strauß vertrauen, der in bewundernswürdiger künstlerischer Arbeit neue Themen und Probleme anschlägt und zu lösen versucht". Nicht lange, nachdem dieser Aufsatz geschrieben war, kam Wolfrum enger mit Max Reger zusammen, und in den letzten Jahren seines Lebens soll er wieder recht intensiv zu seinem, in der Stille seines Herzens nie ganz der Verehrung entzogenen Brahms zurückgekommen sein. In der Rede am Sarge Max Regers klingt dies an, wo er die Befruchtung des jungen Reger durch Brahms und durch „dessen heimlich rauschende, zu verborgenen Tiefen führende Quellen deutschen Empfindens" erwähnt. Otto Frommel sprach in seiner schönen Gedächtnisrede gelegentlich des Konzerts, das der Heidelberger Bachverein nach Wolfrums Tode zu seinem Gedächtnis veranstaltete, von der Synthese, die Max Reger für Wolfrum bedeutet habe, nämlich der Zusammenfassung des Wagner-Lisztschen und des Brahmsschen Geistes. So hätte demnach Reger seinem Freunde wieder den Zusammenhang mit Brahms geknüpft zu einer Zeit, wo er selbst bereits unwillig wurde über die „Schwere", die Brahms über die deutsche Musik gebracht habe, ohne allerdings, wie Wolfrum geraume Zeit früher, sich radikal von ihm abzuwenden und Liszts Kirchenmusik für die moderne Offenbarung Bachschen Geistes anzusehen. Die eigentliche Synthese, sowohl für Wolfrum wie für Reger hat zu allen Zeiten unerschütterlich Sebastian Bach selber dargestellt, in dem ja alles enthalten ist, was in Enge und Weite deutschen Empfindens an Möglichkeiten und Erfülltheiten offenbar werden kann.

Wolfrums genialer Gedanke, der seinem Werke ganz den Stempel aufprägt, war von vornherein, den Namen und die Werke Bachs durchaus in den Mittelpunkt seiner Heidelberger Betätigung zu stellen. Hier gewann er die feste Basis, auf der er alles andre aufbauen konnte. Und zwar mußte ihm dafür der lebendige, wirkliche Bach dienen, der Bach der Kühnheit und unerbittlichen Logik, der mystischen religiösen Tiefe und der weltlichen, echt menschlichen Frische.

Seiner Natur folgend, die nicht ohne Polemik sein konnte, befehdete Wolfrum sogleich die Stellung Händels im Musikleben der damaligen Zeit, und ging damit gewissen Konventikeln der Heidelberger Gesellschaft energisch zu Leibe. „Die mehr als halbhundertjährige ‚Händelsucht‘ ist dort (in Heidelberg) jetzt einem hoffentlich ewig begeisterten ‚Bachantentum‘ gewichen“, schreibt er in dem schon erwähnten Aufsatz „Über das Lebenswerk Johann Sebastian Bachs“. Wolfrums Stellungnahme in allen musikalischen Zeitfragen richtete sich ebenso nach den Bedürfnissen des Heidelberger Musiklebens, wie er dieses Musikleben andrerseits stets zwang, Ausdruck seiner jeweiligen Stellungnahme zu sein. Ursache und Wirkung sind hier im einzelnen Falle nur schwer auseinanderzuhalten. Führte er anfangs die Werke des von ihm in seiner Jugend „unbegrenzt“ verehrten Brahms in großer Zahl und mustergiltiger Art auf, so wandte er sich späterhin der eifrigen Propaganda der Werke Franz Liszts zu. Das Publikum wurde hierbei von ihm einfach unberücksichtigt gelassen, und je stärker der Widerspruch oder die Passivität wurde, desto hartnäckiger blieb Wolfrum. Er wollte der zurückhaltenden, vornehmen, reflektiven Art Brahms die frische, zufassende, von Reflexion ferne Art Liszts als eine Art Gesundungsmittel für musikalische Stubenhocker entgegengesetzt wissen. Damit traf er sich mit den Prinzipien der Neudeutschen, die im „Allgemeinen deutschen Musikverein“, der Gründung Liszts, zusammengeschlossen waren. In diesem Verein, der die Förderung des Neuen, Fortschrittlichen auf seine Fahnen geschrieben hatte, muß sein Einfluß nicht unbeträchtlich gewesen sein. 1901 fand die Tonkünstlerversammlung in Heidelberg statt, und die fünfzigjährige Jubelfeier des Vereins wurde ebenda mit einem Lisztfest gefeiert. Außer diesen beiden fanden noch andere Musikfeste in Heidelberg statt, so das zur Einweihung der Stadthalle 1903, das Bachfest 1910 zur Fünfundzwanzig-Jahr-Feier des Bachvereins, das Bach-Regerfest einige Jahre später. Zwischen diesen Festen und vor ihnen liegt die Zeit der unermüdlichen Arbeit für die regelmäßigen Konzerte des Bachvereins, denen sich Konzerte des Akademischen Gesangvereins, städtische Orgelkonzerte, musikalische Gottesdienste, Universitätsfeiern und andere Möglichkeiten, dem Publikum musikalische Kultur zuzuführen, anschlossen.

Wer die Programme des Bachvereins durchsieht, etwa in dem Buche von Wilhelm Maler, das anläßlich des fünfundzwanzigjährigen Bestehens 1910 herausgegeben wurde, wird immer wieder erstaunt sein, mit welcher Sicherheit Wolfrum seiner Zeit darin führend vorausging. Nach der Brahms-Periode in den achtziger Jahren, wo sozusagen alles von Brahms aufgeführt wurde, auch die damals unbekanntesten Werke, kommt 1890 Liszts Heilige Elisabeth, 1891 die fmoll-Symphonie von Richard Strauß, Bachs hmoll-Messe, Kompositionen von d'Albert, die „Flucht nach Egypten“ von Berlioz, die Wallfahrt nach Kevelaer von Humperdinck, Prometheus von Liszt, Stabat mater von Pergolese, Mozarts Requiem, 1892: „Die Ideale“ von Liszt, Symphonie fantastique von Berlioz, Bruchstücke aus Parsifal von Wagner, Bruchstücke aus den Meistersingern, Kantate: „Es ist dir gesagt, Mensch“ und „Actus tragicus“ von Bach, „Harold“ von Berlioz, Requiem von Cherubini. Berlioz, Liszt, Richard Strauß sind in den nächsten Jahren die am häufigsten erscheinenden Namen außer Bach, daneben findet man eingestreut: Bruckner, Mahler, Klose, Humperdinck, Schillings, Hausegger, Pfitzner, Busoni, Charpentier, d'Indy, Debussy, Siegfried Wagner, Smetana, Balakirew, Rimsky-Korssakoff, Sibelius, Sinding, Grieg, späterhin immer öfter und schließlich fast dominierend Max Reger, daneben Namen wie Hasse, Sekles, Rudi Stephan und andere mehr. Beethoven, Schubert, Mozart, Haydn, Schumann, Chopin, auch Händel sind stets in geeigneter Weise vertreten, alte Musik taucht auf, daneben sehr früh Johann Christian Bach, der erst nachher allgemeiner wieder beachtet wurde, ebenso Dittersdorf, Stamitz und andere. Lange vor der seinerzeit vielbewunderten Ausgrabung der Undine von E. T. A. Hoffmann durch Pfitzner brachte Wolfrum Bruchstücke aus diesem Werk.

In der Art der Aufführung von Bachs Werken schloß sich Wolfrum in gewissem Sinne der Robert Franzschen Auffassung an, daß man der Instrumentierung nachhelfen müsse, sei es durch die Orgel, sei es durch Orchesterinstrumente, auch solche, die zu Bachs Zeit noch nicht in dieser Art verwendet wurden, so Klarinetten, Fagotte, Waldhörner als Füllstimmen. Cembalostimmen nach Max Seifferts Art waren ihm ein Greuel. Wolfrums Standpunkt in dieser Frage war die Reaktion des modernen Musikers gegen die „trockene Schematisierung der Cembalofrage durch die Vertreter der Wissenschaft[1].“

[1] Fr. Stein, a. a. O.

Er selbst fühlte sich durchaus zuhause in den Fragen der musikwissenschaftlichen Behandlung Bachs. Weshalb er aber der Musikwissenschaft als „reiner" Wissenschaft, zumal wenn sie ins Gebiet der praktischen Musik eingreifen wollte, so oft stark entgegen war, ja mit Ingrimm von ihr redete, wird einen tiefen Grund gehabt haben. Ein Stück aus dem Aufsatz „Das Lebenswerk J. S. Bachs" wird uns darin Einblick geben: „Der Führung des Meisters von Bayreuth werden wir uns auch anvertrauen, wenn wir heute uns anschicken, uns in die Ideenwelt des Thomaskantors zu versenken. Wir gedenken dabei jenes Schumannschen Wortes, wonach ein Meister ein Stück eines andern, Geist von seinem Geist ist. Wir sind dabei getragen von der untrüglichen Empfindung, daß wir Deutsche in einem höchsten Sinne geistig daheim sind, gleicherweise wenn wir die ersten Takte der Matthäuspassion vernehmen, wie wenn die ersten frischen, schwellenden Töne der Beethovenschen Eroika an unser Ohr schlagen, wie wenn die alte deutsche, geradezu Bachsche Energie unsern Herzschlag belebt und reguliert mit den ersten Akzenten des Meistersingervorspiels. Ja, die Meister seien unsre Führer zu dem Meister, dem Urquell unsrer großen deutschen Kunst, und nicht etwa eine ‚historisch-kritische Methode', die stets Gefahr läuft, sich an Äußerliches zu halten und darin zu verlieren. Die heute weithin strahlende, heilige Flamme unsrer großen deutschen Kunst wird uns auch die edlen Züge unsres Meisters erhellen und uns blicken lassen in sein tiefes, blitzendes Auge, wenn etwa die ungewohnte modische Tracht der Perücke uns seine Züge beschatten oder verdunkeln sollte".

Wolfrums eigene wissenschaftliche Arbeit war durchaus verwachsen mit der Praxis seiner unmittelbaren musikalischen Betätigung und diente ihm dazu, diese zu stützen und zu fördern. Reine, vor allem lebendige Kunst stand ihm höher als reine Wissenschaft. Auf seinem Hauptgebiet, der Entstehung und Geschichte des evangelischen Kirchenlieds, kann er als unbedingte Autorität angesehen werden. Hier hat er auch „rein wissenschaftlich" Bedeutendes geleistet, und seine Kenntnis war bis in die Einzelheiten hier eine ungeheure. Seine Vorliebe, den volkstümlichen Grundlagen der „höheren" Kunst nachzugehen, konnte hier ihre schönsten Erfolge finden. Das volkstümliche Gepräge der Kirchenlieder wiederherzustellen oder zu verteidigen, war ihm eine Lebensaufgabe. Wie temperamantvoll er hierbei vorging, zeigen seine Aufsätze über diesen Gegenstand in verschiedenen theologischen und kirchlichen Zeitschriften, besonders aber seine Streitschriften gegen Cornill[1]. Überboten wird aber diese Schärfe des Tones noch in einer „Antwort" an Professor Smend[2], worin er dessen Voranstellen des „evangelischen Bewußtseins" vor der kunstmäßigen Ausbildung und Eignung zur kirchlich-musikalischen Kunst geißelt. Das kunstmäßig Durchgebidete war ihm eben doch das Unerläßliche, die volkstümliche Grundlage aber die Garantie für die Echtheit und Gültigkeit der Empfindung. Die unbedingte Auffassung des evangelischen Kirchenliedes als Lied, nicht als „Choral", entsprang daneben auch seiner Forderung einer festen, musikalischen, rhythmisch eindeutigen Form. Seine beiden schriftstellerischen Hauptwerke stehen auf dem Boden dieser Auffassung. „Die Entstehung und erste Entwicklung des deutschen evangelischen Kirchenliedes in musikalischer Beziehung[3]" war zuerst als seine Doktordissertation entstanden. Sein Buch über J. S. Bach[4] ist durchzogen von dem Streben, „die Wurzeln des deutschen Elements der Bachschen Kunst beim Volk aufzuzeigen, das Lied des Volkes, geistliches wie weltliches, als den Nährboden erkennen zu lassen, der durch alle Bachsche Musik in ihrem ganzen Charakter wie in unendlichen, oft versteckt liegenden Zitaten immer wieder durchschaut[5]". Das Kapitel über Bachs Choralvorspiele ist besonders erwähnenswert. Vermöge seiner Herkunft und religiösen Gefühlsrichtung konnte hier Wolfrum etwas ganz Eigenes und Erlebtes geben. Am wissenschaftlichen Gewinn ist Wolfrum bei seinen Arbeiten sicher stets weit weniger gelegen gewesen, als am künstlerischen. Seine Bestrebung ging dahin, der evangelischen Kirchenmusik, die ja zumeist so tief darniederliegt, wieder aufzuhelfen. Mit Heinrich Bassermann konnte er in Heidelberg Bach-Gottesdienste einführen und die Universitätsgottesdienste zu liturgischen Kunstwerken ausgestalten. Als Dirigent des badischen Landeskirchengesangvereins, als Berater des badischen

[1] Leipzig, Breitkopf & Härtel.
[2] Blätter für Haus- und Kirchenmusik, 1903.
[3] Leipzig, Breitkopf & Härtel 1890.
[4] Zwei Bände, Breitkopf & Häiel.
[5] H. Poppen, a. a. O.

evangelischen Oberkirchenrats und des Pfälzer Oberkonsistoriums konnte er manches Gute wirken. Aber im Ganzen entsprach der Erfolg seiner Bemühungen schließlich doch kaum seinen Erwartungen, so daß Otto Frommel in seiner erwähnten Rede diese Enttäuschung als die herbste in Wolfrums Leben bezeichnete. Künstlerischen Gewinn sollten auch über den wissenschaftlichen hinaus seine Vorlesungen über musikgeschichtliche Themen bringen, so über „Bachs Choralvorspiele" oder über „Beethovens Symphonien". Es waren direkte, kulturbildende Wirkungen, die er erstrebte und erreichte.

Wolfrums eigene Kompositionen, deren eine große Zahl vorhanden ist, vorwiegend Orgel- und Kammermusik, neben Liedern und einigen Orchesterwerken, scheiden sich in zwei durch einen Zeitraum getrennte Gruppen, in dem er sich „des Komponierens fast ganz enthalten hatte". Die erste umfaßt Klavier-, Kammer- und Orgelwerke, die noch unter dem Banne von Brahms, wenn nicht von Rheinberger stehen. Drei Orgelsonaten sind hier besonders zu erwähnen, die vor dem Auftreten Regers als zu dem Bedeutendsten gehörig anzusehen sind, was auf diesem Gebiete in neuerer Zeit geschaffen war, wozu auch Wolfrums Choralvorspiele, besonders die größeren, zu rechnen sind. Zwei Gesänge für Männerchor mit Orgelbegleitung, op. 11, sind charakteristisch für Wolfrums Frömmigkeit, die sich gern bei der geistlichen Todes- und Ewigkeitspoesie aufhielt. Sie verdienten, öfters aufgeführt zu werden. Bekannter ist das „Große Halleluja" von Klopstock, für Chor und Orchester komponiert und beim großen Heidelberger Universitätsjubiläum erstmalig aufgeführt. Nach längerer Pause kam ihm aufs neue der Drang zum Komponieren. Er berichtet selbst darüber in den „Bayreuther Blättern", wo er den ganzen Plan des neuen Werkes auseinandersetzt, wie er in einem Buche (Karl Weinhold, Weihnachtsspiele und -lieder aus Süddeutschland, Graz 1853) ein Lied fand: „Still o Erde, still o Himmel". „Meine Begeisterung für dieses ‚Lied' war so groß, daß ich sofort ans — Komponieren dachte, dessen ich mich, in meinem durch praktische Tätigkeit unterstützten Versenken in die für mich vielfach neue Welt der Werke unserer heutigen großen Meister und musikalischen Pfadfinder — ich nenne Franz Liszt ganz besonders — durch Jahre hindurch fast ganz enthalten hatte". Dieses Lied wurde zu einer Art dramatischer Szene, das nach Zusammenreihung mit andern Szenen verlangte. „Ich entschloß mich daher, dramatische Szenen in der Art, wie sie in den alten geistlichen volkstümlichen Schauspielen und Mysterien zu finden sind, aneinanderzureihen und durch das ebenfalls volkstümliche Bibelwort einzuleiten und zu verbinden". So entstand das „Weihnachts-Mysterium nach Worten der Bibel und Spielen des Volkes", das Wolfrums Namen als Komponisten weithin bekannt gemacht hat, und das in sich gar wohl die Kräfte hat, noch eine geraume Zeitspanne zu überdauern. Musikalisch zeigt es wohl am meisten Liszts Einfluß. Seiner Anlage nach weicht es bewußt der üblichen Art der Oratorien aus[1]. Bedeutsam ist das Werk vor allem durch die Verarbeitung kirchlicher und volkstümlicher älterer Weihnachtsmelodien, und durch die Frische, mit der die ganze Aufgabe angefaßt ist. Die Verbindung des Volkstümlichen mit dem Kunstmäßigen, der schlichten anheimelnden Melodien in lebendiger, volksmäßiger Fassung mit dem Glanz und der mystischen Farbenpracht des modernen Orchesters zu einer künstlerischen Einheit ist hier in selbständiger Art gelungen. Wolfrums Gedanke einer Art lebender Bilder, wie er sie mit Hans Thoma besprochen hatte, und wozu er einige Anweisung im Klavierauszuge (den Thoma mit einem schönen Titelbild geschmückt hat) gibt, ist allerdings noch bei keiner der zahlreichen Aufführungen des Mysteriums in die Tat umgesetzt worden. So ist eine Neuerweckung der alten Mysterienspiele im eigentlichen Sinne, wie sie etwa Edgar Istel durch Wolfrums Werk erwartet hat[2], nicht erfolgt. Nach dem Weihnachtsmysterium hat Wolfrum noch geistliche Lieder, auch für Chor, und eine Anzahl Orgelstücke herausgebracht. Ferner entstanden Gelegenheitswerke für Orchester, wie der „Aufzug der Fakultäten" für eine Universitätsfeier. (Unsre heutigen Ewigkeitskomponisten sollten diesem Beispiel, Gelegenheitswerke zu schaffen, mehr folgen!) Im Kriege zollte er der Zeit seinen Tribut mit einem größeren Orchesterwerke unter dem Titel „Kriegerische Marschrhythmen". In all diesen Orchesterwerken herrscht das Lisztsche Vorbild; vielleicht kann man die Art, Programmusik zu machen, manchmal als fast zu naiv bezeichnen. Im übrigen be-

[1] Vgl. A. Schering, Geschichte des Oratoriums, das auch eine Würdigung von Wolfrums Werk enthält.

[2] „Die Wiedererweckung der Mysterienspiele", Langensalza, H. Beyer u. Söhne.

schäftigte ihn in den letzten Jahren hauptsächlich die sorgfältige Herausgabe der Werke Liszts in der Gesamtausgabe, von der ein großer Teil ihm übertragen war.

Als Dirigent war Wolfrum keine glänzende Erscheinung im Sinne neuzeitlicher großstädtischer Modekapellmeister. Seine Art ist am ehesten zu vergleichen wohl mit der Felix Mottls, des durch seine Schlichtheit größten der deutschen Dirigenten der letzten Zeit, der von Karlsruhe aus mit großer Arteilnahme das Emporwachsen Wolfrums verfolgte und ihn den Idealen der „Neudeutschen" gewinnen half. Jede Pose war ihm fremd, die treue und lebendige Darstellung des Kunstwerkes war sein einziger Zweck. Er strebte sogar darnach, den Dirigenten mitsamt dem ganzen Orchester für das Publikum unsichtbar zu machen, dabei den Bayreuther Gedanken verfolgend und auf ein andres Gebiet verlegend. Die Versuche, die er nach dieser Richtung hin gemacht hat und überhaupt seine Bestrebungen, die Einrichtung eines Konzertpodiums und dessen Umgebung den Erfordernissen der Aufführung der so verschiedenen und verschieden besetzten Werke auf praktische und sinnvolle Art dienstbar zu machen, sind sehr beachtenswert und nach mancher Richtung hin sehr lehrreich[1]. Gern trat er auch selbst zurück, wenn es, wie es sehr häufig geschah, sich einrichten ließ, daß bei neuen Werken der Komponist selbst sein Werk leitete. In gewissenhaftester Weise übernahm er hierbei die Arbeit der Vorproben. Auf diese Art hat Heidelberg fast alle neueren Komponisten von irgendwelcher Bedeutung auch als Dirigenten kennen gelernt. Als Chordirigent war Wolfrum weithin anerkannt. Seine Art, mit dem Chor umzugehen, hatte etwas despotisches, die Grobheit, die er dabei entwickelte, war sprichwörtlich. Aber sein Chor blieb ihm treu, und viele ausgezeichnete Aufführungen konnte er mit ihm vollbringen.

Als Orgelspieler genoß Wolfrum einen sehr guten Ruf. Er sorgte dafür, daß Heidelberg eine Anzahl guter Orgeln bekam, ist auch der erste gewesen, der in Deutschland die Einrichtung einer rein elektrischen Orgel anstelle der elektro-pneumatischen durchsetzte[2]. Sein Orgelspiel, fast nur Bach gewidmet[3], war klar und durchsichtig. Ein Orgelvirtuos im neuesten Sinne war er nicht, wie überhaupt alles Virtuosentum seiner Natur fern lag. Daß er hohe Kunstleistungen bei andern auch hochschätzte, wenn sie im virtuosen Sinn bedeutend waren, widerspricht dem nicht. Sein Klavierspiel wollte er nie als pianistische Leistung bewertet wissen. Er wollte nur Kammermusikspieler sein. Max Reger spielte mit Vorliebe mit ihm auf zwei Klavieren und vermochte ihn dazu, zu diesem Zwecke größere Kunstreisen zu unternehmen. Außer Regers Werken dieser Art waren es die beiden Konzerte für zwei Klaviere von Bach, die die Konzertvereine vieler deutschen Städte so auf eine von vielen als ideal empfundene Art zu hören bekamen.

Als Lehrer bewährte sich Wolfrum an einer größeren Anzahl von Schülern. Nicht nur die badischen evangelischen Theologen danken ihm für musikalische Ausbildung und Anregung, und neben ihnen eine ungemessene Zahl andrer Heidelberger Studenten, er bildete auch eine Reihe von Berufsmusikern aus, die in mancherlei Stellungen zum Teil bereits längst anerkannt sind, und denen er neben handwerklicher Tüchtigkeit ernsten Eifer für alles Gute und Große in der Musik, dazu organisatorische Fähigkeit und vielseitigen Wagemut mit auf den Weg gab.

Die deutschen Großstädte zeichneten sich in bezug auf den musikalischen Betrieb zwar durch Massenhaftigkeit, auch durch ein hohes Niveau in den einzelnen, technischen und geistigen Leistungen aus, aber konnten dem Publikum kein einheitliches Musikleben mehr bieten, das zu einer Durchdringung mit wahrhafter bodenständiger Kultur hätte führen können. Das Beste vom Besten, das Neueste vom Neuesten konnten die Großstädte schließlich wohl auch bringen, beschränkten sich jedoch häufig auf gewisse Sensationen. Ein Kulturideal gestalten, die Basis für ein geistig-musikalisch auf der Höhe sich bewegendes Leben in gesellschaftlicher oder örtlicher Gemeinschaft zu schaffen, das war dort nicht mehr möglich. Das aber hat Wolfrum in Heidelberg geschaffen. Dazu gehörte allerdings nicht nur ein Wolfrum, ein Mann, in dem musikalische Tradition neben historischer und ästhetischer Einsicht, rücksichtsloser Wille und eigensinnige Kampflust neben naivem Idealismus und gläubiger, poetischer Empfindung stand, dazu gehörte auch ein Heidel-

[1] Vgl. seine Schrift „Die Heidelberger Konzertreform", Stuttgart, W. Spemann.

[2] In der Heidelberger Stadthalle.

[3] Daß Wolfrum neben Straube als der hervorragendste Regerspieler auf der Orgel von W. Niemann in seinem Buche „Meister des Klavierspiels" genannt wird, beruht offenbar auf einer nicht zutreffenden Annahme.

berg, im Verkehr der Welt stehend, und doch eine fest umschlossene, kleine Insel bildend, gesättigt vom Ernst der geistigen Arbeit seiner alten Universität und sprühend von der unverwüstlichen Heiterkeit seines Volkstums.

Wolfrum hat sich in dieser Umwelt stets durchgesetzt, aber nie, um seine Person in den Vordergrund zu bringen, wenn er auch sich seines durch Zähigkeit und Tüchtigkeit errungenen Aufstiegs vom Volksschullehrer zum Generalmusikdirektor und Geheimen Rat bewußt war[1], sondern stets nur, was auch die Gegner, die er sich durch seine Schroffheit vielfach zuzog, anerkennen, um sein Werk zu fördern und der deutschen Kunst zu dienen.

Bücherschau[2]

Adler, Guido. Methode der Musikgeschichte. 8⁰. IV u. 222 S. Leipzig 1919, Breitkopf & Härtel. 16 M.

Bach-Jahrbuch, 15. Jahrgang 1918. Im Auftrage der Neuen Bachgesellschaft herausgegeben von Arnold Schering. 156 S. 8⁰. Mit einer Bildnisbeigabe. Leipzig 1919. Breitkopf & Härtel. 10 M.

Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt. 4. Aufl. Volksausgabe. 2 Teile in 1 Bande. VI, 351 u. 346 S. 8⁰. Leipzig 1919. Breitkopf & Härtel. 14 M.

Chrysander, Friedrich. G. F. Händel. 2. unveränderte Aufl. 1. u. 2. Band: VIII, 496 u. VI, 482 S. 8⁰. je 12 M. 3. Band, 1. Hälfte: 224 S. 8⁰. 6 M. Leipzig 1919. Breitkopf & Härtel.

Fey, Hermann. Johannes Brahms. Niederdeutsche Flugschriften Nr. 6. 16 S. Hamburg, R. Hermes. 40 Pf.

Hirschberg, Leopold. Die Kriegsmusik der deutschen Klassiker und Romantiker. Aufsätze zur vaterländ. Musikgeschichte. Mit 2 Faksimiles u. 6 bisher unbekannten Gesängen v. C. M. v. Weber, C. Loewe, Giac. Meyerbeer u. Rob. Schumann. 8⁰, XVI u. 271 S. Berlin 1919. Chr. F. Vieweg. Subskriptionspreis 15 M.

Istel, Edgar. Nicolo Paganini. 60 S. 8⁰. Mit einem Bildnis nach der Kreidezeichnung von Lyser. Leipzig 1919, Breitkopf & Härtel. 1.80 M.

Müller-Reuter, Theodor. Bilder u. Klänge des Friedens. [Clara Schumann. (Ein Gedenkblatt.) — Friedrich Wieck in seinen letzten Lebensjahren. — Beethoven und die musikalische Zeitschrift Caecilia. — Die rhythmische Bedeutung der Hauptmotive im ersten Satze der Symphonie von Beethoven]. 8⁰. Leipzig 1919. Wilhelm Hartung. 12 M.

Musiker-Kalender, Allgemeiner Deutscher, für 1920, hrsg. von Dr. Richard Stern. 42. Jahrg. 2 Bände. kl. 8⁰. 191 u. 731 S. Berlin 1919, Dr. Richard Stern Musik-Verlag. 7.50 M.

[Rechtzeitig zum Beginn der „Saison" erscheint wieder der sehr brauchbare und praktische Kalender Richard Sterns; das Büchlein ist nicht nur umfangreicher, sondern auch noch zuverlässiger geworden, und darf wirklich als Ergebnis einer sorgfältigen Bemühung bezeichnet werden.]

Riemann, Hugo. Kleines Handbuch der Musikgeschichte mit Periodisierung nach Stilprinzipien und Formen. 3., durchgesehene Aufl. 8⁰. XI u. 296 S. [Handbücher der Musiklehre ... hrsg. v. X. Scharwenka, 2. Bd.] Leipzig 1919. Breitkopf & Härtel. 7.50 M.

Riemann, Hugo. Handbuch d. Musikgeschichte. Erster Band: Altertum und Mittelalter (bis 1300). Erster Teil: Die Musik des Altertums. 2., verbesserte u. vermehrte Aufl. XVI, 276 S. 8⁰. Leipzig 1919. Breitkopf & Härtel. 15 M.

Riemann, Hugo. L. van Beethovens sämtliche Klavier-Solosonaten. Ästhetische und formal-technische Analyse mit historischen Notizen. 3. Teil: Sonate XXVII–XXXVIII. IV und 476 S. 8⁰. Berlin 1919. Max Hesses Verlag.

[1] Die Inschrift auf seinem Grab auf dem Friedhof von St. Peter in Samaden im Engadin lautet, nach einer Mitteilung des Herrn Prof. Paul Ernst, nur: Philipp Wolfrum † 8. V. 1919.

[2] Wegen Raummangels müssen die Besprechungen, sowie die Neuausgaben alter Musikwerke bis zum nächsten Heft zurückgestellt werden. (Schriftleitung.)

Riemann, Hugo. Kleines Handbuch der Musikgeschichte mit Periodisierung nach Stilprinzipien und Formen. 3. durchgesehene Auflage. VIII, 296 S. 8°. 1919. (Handbücher der Musiklehre Bd. II, herausgegeben von Xaver Scharwenka.) Leipzig, Breitkopf & Härtel. 7.50 M.

Schaefer, Karl L. Musikalische Akustik. 2., neubearb. Aufl. Neudr. Mit 36 Abb. 8., 144 S. (Sammlung Göschen Nr. 21). Berlen 1919. Vereinigung wissenschaftl. Verleger. 1.25 M.

Scharlitt, Bernard. Chopin. XII, 289 S. 8°. Mit 22 Abbildgn. Leipzig 1919. Breitkopf & Härtel. 12 M.

Scharwenka, Xaver. Methodik des Klavierspiels. Systematische Darstellung der technischen und ästhetischen Erfordnisse für einen rationellen Lehrgang unter Mitwirkung von August Spanuth. 3. durchgesehene Auflage. VI, 156 S. 8°. Leipzig 1919. Breitkopf & Härtel. 4 M.

Schmitz, Eugen. Das Madonnen-Ideal in der Tonkunst. Mit 7 Vollbildern in Tonätzung und 5 Notenbeilagen. [Die Musik. Sammlung illustrierter Einzeldarstellungen. Begründet und bis Band 32 herausgegeben von Richard Strauß. 36. Band, herausgegeben von Arthur Seidl.] IV und 122 S. kl. 8°. Leipzig, C. F. W. Siegels Musikalienhandlung (R. Linnemann). In Pappband 2 M.

Schott, Georg. Was heißt und zu welchem Ende studiert man Gesang? [Vom Widerschein des Unbekannten. Blätter zur Mitteilung höherer Anschauungen unter den Freunden von Natur und Kunst. Hrsg. von G. Schott. 1. Heft.] 8°. 39 S. München 1919. Ch. Kaiser. 1.80 M.

Sternfeld, Richard. Musikalische Skizzen und Humoresken. 102 S. gr. 8°. Regensburg 1919. G. Bosse. 2 M.

Storck, Karl. Tempel der Kunst. 25 S. gr. 8°. Regensburg 1919. G. Bosse. 80 Pf.

Thierfelder, Albert. Metrik. Die Versmaße der griechischen und römischen Dichter. Ein musikalisch-metrisches Hilfsbuch für Studierende, Kunstbeflissene und höhere Lehranstalten. IV, 48 S. 8°. Leipzig 1919. Breitkopf & Härtel. 3 M.

Vaticelli, Francesco. La Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna. 57 S. 8°. Mit drei Abbildungen. (Biblioteca de „L'Archiginnasio" Serie II, Nr. XIV.) Bologna 1917. N. Zanichelli. 3.60 Lire.

Volbach, Fritz. Das moderne Orchester. II. Das Zusammenspiel der Instrumente in seiner Entwicklung. Zweite Auflage. (Aus Natur und Geisteswelt. Sammlung wissenschaftlich-gemeinverständlicher Darstellungen. 715. Bändchen.) 122 S. kl. 8°. Mit Titelbild und zwei Tafeln. Leipzig und Berlin, B. G. Teubner. 1.90 M.

Wagner, Peter. Einführung in die katholische Kirchenmusik. Vorträge, gehalten an der Universität Freiburg in der Schweiz für Theologen und andere Freunde kirchlicher Musik. VIII und 198 S. 8°. Düsseldorf 1919. L. Schwann. 7.50 M.

Wasielewski, Wilh. Jos. von. Die Violine und ihre Meister von Waldemar v. Wasielewski. Unveränderter Nachdruck der fünften vermehrten und verbesserten Auflage. XVI, 664 S. gr. 8°. Leipzig 1919. Breitkopf & Härtel. 16 M.

Weinmann, Karl. Das Konzil von Trient und die Kirchenmusik. Eine historisch-kritische Untersuchung. IX, 155 S. 8°. Leipzig 1919. Breitkopf & Härtel. 5 M.

Wolf, Johannes. Handbuch der Notationskunde. II. Teil: Tonschriften der Neuzeit, Tabulaturen, Partitur, Generalbaß und Reformversuche. Mit zahlreichen Abbildungen und 3 Beilagen. XI, 519 S. 8°. Leipzig 1919. Breitkopf & Härtel. 25 M.

Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft

Am 27. September 1919, nachm. 3 Uhr, fand in der Gutenberghalle des Deutschen Buchgewerbehauses zu Leipzig, Dolzstraße 1 die

Zweite Mitgliederversammlung der Deutschen Musikgesellschaft

statt. Vormittags 10 Uhr ging ihr eine Sitzung des Direktoriums, sowie eine gemeinsame Beratung des Direktoriums und der Kommission zur Feststellung der veränderten Satzungen voraus. Der von der Kommission vorgelegte Entwurf der Satzungen wurde in seinen einzelnen Punkten durchberaten und über die der Versammlung vorzulegende Fassung eine Einigung erzielt.

Der Vorsitzende, Geh. Rat Prof. Dr. Kretzschmar-Berlin, eröffnete die Versammlung. Der Schriftführer, Prof. Dr. Abert-Halle, erstattete sodann Bericht über die äußere und innere Entwicklung der DMG seit der letzten Mitgliederversammlung. Der Schatzmeister, Geh. Hofrat Dr. Oskar von Hase-Leipzig, legte den Rechnungsbericht vor; die Versammlung erteilte ihm auf Antrag des Rechnungsprüfers Prof. Bernh. Friedr. Richter Entlastung. Sodann wurde der von Direktorium und Kommission vorgelegte Entwurf der Satzungen mit einigen unwesentlichen Änderungen einstimmig angenommen.

Zum stellvertretenden Vorsitzenden wurde Geh. Rat. Prof. Dr. C. Stumpf-Berlin in das Direktorium gewählt, zum Schatzmeister an Stelle von Geh. Rat Dr. von Hase, der in Hinsicht auf sein vorgerücktes Alter und seinen Wegzug von Leipzig um Enthebung von diesem Amte ersuchte, sein Sohn, Dr. Hellmuth von Hase. In den Ausschuß wurden gewählt die Herren Prof Dr. Schering (Leipzig), Prof. Dr. von Hornbostel (Berlin), Prof. Dr. Kroyer (München), Prof. Dr. Rietsch (Prag), Prof. Otto Richter (Dresden), Prof. Dr. Müller (Paderborn), Prof. Straube (Leipzig), Prof. Thiel (Berlin), Prof. von Pauer (Stuttgart), Dr. Hegar (Zürich), Prof. Dr. Schumann (Berlin), Prof. Dr. Smend (Straßburg), Dr. Suter (Basel), A. Averkamp (Amsterdam), Prof. Dr. Angul Hammerich (Kopenhagen), Dr. Krohn (Helsingfors), Dr. Norlind (Lund) und Prof. Hennerberg (Stockholm).

Sodann wurde noch beschlossen, daß der Bericht des Schriftführers sich auch auf die Verhandlungen des Direktoriums erstrecken soll, sowie daß in den Mitgliederversammlungen Wünsche betreffs der Zeitschrift zu Worte kommen sollen.

Nach etwa $1^1/_2$ stündiger Dauer schloß der Vorsitzende die Sitzung.

Eine musikalische Aufführung ließ sich am Tage der Versammlung verschiedener ungünstiger Verhältnisse halber nicht ermöglichen. Auch die für den Sonntag, den 24. Sept. vorgesehene Führung durch die Deutsche Bücherei mußte ausfallen, da die Mehrzahl der Teilnehmer an der Versammlung Leipzig schon am Sonnabend wieder verließ. Am Sonnabend abend fand ein zwangloses geselliges Zusammensein im Hotel Deutsches Haus statt. Abert.

Mitteilungen

Dr. Max Arend teilt der „Frankfurter Zeitung" (s. 1. Morgenbl. vom 11. Sept., Nr. 674) mit, daß er eine vollständige Partitur von Glucks „Betrogenem Kadi" aufgefunden habe. Bisher war nur eine Gesangspartitur [?], Manuskript der Wiener Hofbibliothek, bekannt, der die Ouvertüre fehlt. „Es war darum bisher zweifelhaft, welchen Ursprung die Ouvertüre hatte, die der verstorbene Wiener Hofkapellmeister Fuchs seinerzeit aus einer unbekannten Vorlage in seine Bearbeitung des Werks aufgenommen hat. Vor allem aber war die ganze Originalinstrumentierung verschollen. Da feststeht, daß die Oper am 30. November 1783 in Hamburg aufgeführt worden ist, vermutete Dr. Arend, daß sich im Archiv des Hamburger Stadttheaters die alte Partitur befinden werde, und diese Vermutung hat sich erfreulicherweise bestätigt."

Der Leipziger Bach-Verein veranstaltet im Jahre 1920 wieder ein Bachfest, für dessen Vorbereitung der Rat der Stadt 5000 Mark bewilligt hat.

Am 21. Juli 1919 starb zu Paris Henri Quittard (geb. 13. Mai 1864), der verdiente Spezialerforscher der französischen Musik des 17. Jahrhunderts; sein Hauptwerk ist seine Monographie über Henry Dumont.

Prof. Karl Hasse hat sich von Münster am 16. September mit einem Vortrag: „Was lehrt die wissenschaftliche Betrachtung über die Möglichkeit, ältere Musik zu verstehen und neuere zu beurteilen?“ verabschiedet.

Die vom Deutschen Kirchenausschuß in den Deutschen evangel. Kirchentag berufenen drei Musiker, Prof. Dr. Arnold Mendelssohn-Darmstadt, Prof. Otto Richter-Dresden und Prof. W. Gebhardt-Potsdam hatten im Deutschen Kirchentage folgenden Antrag eingebracht: Der Deutsche Kirchentag wolle beschließen: 1. daß der Kirchenmusik verfassungsmäßig wieder Aufgaben und Wirkungsmöglichkeiten gesichert werden, wie in den ersten beiden Jahrhunderten nach der Reformation; insbesondere, daß jede Gemeinde es als ihre Pflicht erkenne, einen ihren Verhältnissen angemessenen Chor für liturgische Mitwirkung in den Gottesdiensten und Kasualien zu unterhalten, 2. daß die Anstellungs-, Amts- und Besoldungsverhältnisse der Kirchenmusiker sowohl mit Berücksichtigung der großen Tradition früherer Jahrhunderte als auch der Aufgaben und Verhältnisse der Jetztzeit verfassungsmäßig, bzw. kirchengesetzlich geregelt werden. Dieser Antrag, unterstützt von dem Präsidenten des Evangel. Kirchengesangvereins für Deutschland, neun deutschen Generalsuperintendenten und andern hervorragenden Mitgliedern des Kirchenparlaments ist dem Deutschen evangel. Kirchenausschuß zur weiteren Vorbereitung für den nächsten Deutschen Kirchentag überwiesen worden. — ph

Unsere Mitteilung auf S. 736 des I. Jahrgangs über die Berufung Dr. Wilibald Gurlitts nach Freiburg ist dahin richtig zu stellen, daß Herrn Dr. Gurlitt vom Badischen Unterrichtsministerium ein Lektorat für Musikwissenschaft an der Universität übertragen worden ist. Die Fakultät hat Dr. Gurlitt beauftragt, ein musikwissenschaftliches Seminar zu errichten.

Aus musikwissenschaftlichen Kreisen kommen Klagen und Befürchtungen über den Zustand, in dem sich die Santinische Bibliothek im Bischöflichen Museum in Münster befindet. Es wäre wünschenswert, wenn die wertvolle Sammlung der Universitätsbibliothek in Münster angegliedert würde, ohne daß das episkopale Eigentumsrecht angetastet würde: sie würde dadurch der Öffentlichkeit zugänglicher gemacht und gelangte in eine fachmäßige Verwaltung.

Anläßlich seines fünfundzwanzigjährigen Jubiläums als Leiter des Concertgebouw-Orchesters in Amsterdam gibt Willem Mengelberg dort im Laufe des Winters einen siebenundzwanzig Konzerte umfassenden „Historischen Zyklus“, beginnend mit altniederländischer Musik (Bordgreving usw.) und italienischen Meistern des 17. Jahrhunderts bis auf Debussy und Schönberg.

Bei der Glockenenteignung im Jahre 1917 hat sich das Fehlen von Sachverständigen und der Mangel einer fachmännischen Organisation des Glockenwesens zum Schaden der Kirche sehr fühlbar gemacht. Um nun bei dem bevorstehenden Wiederaufbaue über sachkundige Organe zu verfügen, haben das Konsistorium und die Synode der Provinz Sachsen unter Bereitstellung der erforderlichen Mittel einen Kursus für Glockenkunde zur Ausbildung von Glockensachverständigen für diese Provinz eingerichtet, der unter der Leitung des bekannten Begründers unserer Glockenwissenschaft, Professor Biehle, Berlin-Bautzen, Ende September beginnt.

Oktober	Inhalt	1919

Schriftleitung: Dr. Alfred Einstein, München, Cuvilliésstraße 13
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig, Nürnberger Straße 36/38

Zeitschrift für Musikwissenschaft

Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft

Zweites Heft | 2. Jahrgang | November 1919

Erscheint monatlich. Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos, für Nichtmitglieder 24 Mark, Einzelhefte 2 Mark

Kurze Oktaven auf besaiteten Tasteninstrumenten

Ein Beitrag zur Geschichte des Klaviers

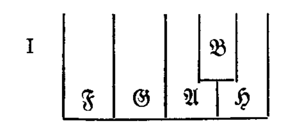
Von

Georg Kinsky, Köln a. Rh.

Die Frage nach dem Ursprung und der Frühgeschichte des Klaviers — oder genauer: der besaiteten Tasteninstrumente — harrt noch immer ihrer Lösung. Ambros' Behauptung, daß „die Erfindung des Clavichords mit aller Bestimmtheit in die fünfzig Jahre zwischen 1350 und 1400 zu setzen sei", lautet in dieser Fassung etwas zu kühn, wenn sie auch von neuen Forschungen bisher nicht beweiskräftig wiederlegt werden konnte: die Zeit, in der sich die Entwicklung des Klaviers zu seiner im großen und ganzen endgültigen Form vollzog, mag wohl um ein halbes Jahrhundert früher anzunehmen sein. Das Entscheidende hierbei war der Gedanke, ein Polychord, d. h. eine psalterartige Aneinanderreihung mehrerer Monochorde, mit einer aus hebelartigen Holzplättchen bestehenden Tastenvorrichtung zu verbinden und anzuschlagen — ein Prinzip, das aller Wahrscheinlichkeit nach der Orgel entlehnt ist, zumal sich kleine tragbare Orgelwerke (Portative) mit einer den ältesten Klavieren entsprechenden schmalen Tastatur bis zum Trecento zurückverfolgen lassen. Auch die weitere Ausbildung des Tastenapparats hielt Jahrhunderte hindurch bei Orgel und Klavier gleichen Schritt: Umfang und Gruppierung der Klaviatur und somit auch die Applikatur waren bei beiden Instrumententypen stets übereinstimmend. Diese Tatsache ist für unser Thema von Wichtigkeit, da dadurch die Möglichkeit gegeben ist, vom heutigen Gebrauch abweichende Tastenanordnungen der Baßoktave alter Klaviere durch Vergleichung mit ebenso ausgestatteten Orgeln zu deuten und zu benennen. Denn aus den Klavieren selbst, deren ursprüngliche Saitenstimmung ja nicht mehr feststellbar ist, ist dies nicht zu ersehen, während bei der Orgel — vorausgesetzt, daß das Pfeifenwerk noch das ursprüngliche ist — die Tonhöhe jeder Pfeife sicheren Aufschluß über ihre zugehörige Taste gibt.

Die deutschen und italienischen Schriftsteller vom Anfang des 16. Jahrhunderts — Schlick und Virdung 1511, Aron 1523, Lanfranco 1533 — geben sämtlich F als untere Grenze des Tonumfangs der Orgeln und Klaviere ihrer Zeit an; die erste Untertaste, von der ab die Klaviatur chromatisch weiterschritt, war meist B, so daß also Fis und Gis fehlten[1]:

[1] Näheres hierüber in O. Kinkeldeys aufschlußreichem Buche „Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts" (Leipzig 1910), S. 61 f.



So bei den Italienern **Aron** und **Lanfranco**; Virdungs Abbildung der Klaviatur zeigt bereits Gis als erste Obertaste[1], und sein unmittelbarer Vorgänger Schlick rügt sogar den Brauch, Fis und Gis wegzulassen[2]. Jedoch war im allgemeinen Schema I die landläufige Anordnung[3], und dies geht auch aus den bekannten praktischen Denkmälern jener Zeit, den Tabulaturbüchern von Arnold Schlick (1511/12), Leonh. Kleber (1510—24), Hans Kotter, Hans Buchner, Pierre **Attaignant** (alle um 1530) u. a. hervor[4]. Die sieben Sammlungen des Franzosen **Attaignant** tragen sämtlich den Titelvermerk „en la Tabulature des Orgues Espinettes et Manicordions et telz semblables instrumentz"[5] — ein Beweis, daß zwischen dem Kompositionsstil und der Spieltechnik und somit auch zwischen der Tastatur auf Orgel und Klavier kein Unterschied bestand. E. N. Ammerbach bestätigt dies in seiner ‚Orgel oder Instrument Tabulatur' (Leipzig 1571) mit den Worten: „. . . Es ist auch die Orgelkunst andern vorzuziehen, das sie mehr denn auff einerley Instrumenten kan gebraucht werden. Denn wer diser Kunst recht bericht, kan dieselbe auff Positiven, Regaln, Virginaln, Clavicordijs, Clavicimbalis, Harficordijs, vnnd andern dergleichen Instrumenten auch gebrauchen"[6].

Ein größerer Klaviaturumfang als in den andern Ländern war schon gegen Ende des 15. Jahrhunderts in Spanien gebräuchlich. Bartol. **Ramis de Pareia** erwähnt bereits 1482, daß fast alle italienischen Klaviere ihren Anfang auf dem F unter Γ ut hätten, wogegen die jetzigen spanischen Monachorde und auch die Orgeln bis zum tiefen C, eine Quinte unter Γ ut reichten[7]. Aus seinen Ausführungen ergibt sich, daß diese Erweiterung durch die sog. „kurze Oktave" erreicht wurde; das ist die früheste Quelle für diese Einrichtung auf besaiteten Tasteninstrumenten.

Die „kurze Oktave" ist eine allgemein bekannte Eigentümlichkeit der alten Orgelklaviatur. Da die alte Musikpraxis mit ihrer herrschenden untemperierten Stimmung die sich auf Halbtöne aufbauenden Tonarten ausschloß und diese Semitonia daher nicht als Grundtöne benötigte, ließ man sie sowohl im Pedal wie im Manual der tiefsten Oktave als überflüssig fort. Als nun zwecks Erzielung voller klingender Kadenzen oder Klauseln das Bedürfnis nach einer Vergrößerung des Tonumfangs nach der Tiefe entstand, schritt man zu einer Erweiterung der in Schema I dargestellten Tastatur: zur Vermeidung einer Verbreiterung um zwei neue Untertasten setzte man die hinzutretenden Töne D und E an die Stelle der beiden fehlenden Obertasten und schob nur für den Ton C eine neue Untertaste an die bisherige tiefste Taste F an.

---

[1] „Musica getutscht . . ." (Basel 1511), Bl. E IV v. Für Italien wird dies durch das 1. Buch von **Merulos** Ricercari (Venedig 1567) bestätigt, wo an einer Stelle Gis vorgeschrieben ist (Kinkeldey, S. 65).

[2] Zitat bei Kinkeldey, S. 61, Fußnote 4.

[3] Beispiel: Italienisches Positiv (mit dem Wappen der Familie **Rovere**) aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts im Musikhistorischen Museum von W. Heyer in Köln (Nr. 241; Katalog I [1910] S. 294, Abbildg. S. 295).

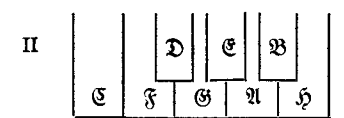
[4] Kinkeldey, S. 64.

[5] M. **Seiffert**, „Geschichte der Klaviermusik" (Leipzig 1899), S. 51/52.

[6] Seiffert, S. 17.

[7] Kinkeldey, S. 61; Quelle: „Musica Practica Bartolomei Rami de Pareira", Bologna 1482, p. 28; Neudruck von Joh. Wolf (Leipzig 1901), S. 36/37.

Die beiden ersten Obertasten bildeten also nicht wie in den höheren Oktaven chromatische Erhöhungen von F und G, sondern ergaben deren tiefere Terz. Das Bild der „kurzen Oktave" stellt sich mithin folgendermaßen dar:



Ammerbach (1571) teilt eine etwas andere Anordnung mit E als tiefster Untertaste und C und D als Obertasten mit[1], die jedoch nur vereinzelt — vielleicht bei der Leipziger Thomasorgel?[2] — vorgekommen sein mag. — Der Umfang derartiger Instrumente beträgt demnach in der Regel scheinbar nur 3 3/4 Oktaven (E—c'''), tatsächlich aber 4 Oktaven (C—c''') mit allerdings nur diatonischer tiefster Oktave[3]. — Ein frühes Beispiel der k. O. auf der Orgel bildet das 1394 von Philippe de Lannoy für ein Augustinerkloster zu Antwerpen erbaute Werk, das um 1553 in der dortigen Kathedrale aufgestellt wurde[4]. Noch ältere Zeugnisse sind Darstellungen in der bildenden Kunst, z. B. ein Portativ auf dem Gemälde „Die Krönung der Madonna" von Orcagna v. J. 1350 in der Nationalgalerie zu London[5] u. a.

Einige Jahrzehnte jünger (1420—30) ist der berühmte Genter Altar („Die Anbetung des Lammes") von Hubert und Jan van Eyck; die Orgel auf dessen Seitenflügel „Die musizierenden Engel" — z. Zt. noch im Berliner Kaiser Friedrich-Museum (Nr. 515) — läßt ebenfalls die k. O. erkennen.

Man hat die Einrichtung der k. O. beim Klavier als „seltener" vorkommend bezeichnet. Diese Ansicht läßt sich jedoch schwerlich aufrecht erhalten: die k. O. war bei allen Arten von besaiteten Tasteninstrumenten — Clavichorden, Clavicymbeln, Spinetten usw. — ebenso stark verbreitet wie auf den Orgeln. Obwohl sich Beweise hierfür aus Theorie und Praxis genug anführen lassen, wird dies bei Beschreibungen, Instandsetzungen usw. noch immer nicht genügend beachtet. Es ist das Verdienst Alfred J. Hipkins', als Erster hierauf hingewiesen zu haben (wenn auch in mehr hypothetischer als positiver Form); an einer zusammenhängenden Darstellung des Gegenstandes, die sich nicht nur auf die Angaben der Theoretiker beschränkt, sondern auch die noch zahlreich erhaltenen Instrumente berücksichtigt, hat es aber bisher gefehlt.

Bei einer Durchsicht der Werke, die über die Anwendung der k. O. beim Klavier mit aller Deutlichkeit Aufschluß geben, kommen nach Ramis' „Musica practica" zunächst wieder einige spanische Quellen in Betracht. Juan Bermudo erwähnt sie in „El arte tripharia" (Ossuna 1550)[6] und ausführlicher in der „Declaracion de instrumentos musicales" (Ossuna 1555), in der auch ein „Exemplo del monachordio commun ...", eine Holzschnittafel zur Veranschaulichung der Tastatur des Klaviers

[1] C. F. Becker. „Die Hausmusik in Deutschland ..." (Leipzig 1840), S. 22; W. J. v. Wasielewski, „Geschichte der Instrumentalmusik im XVI. Jahrhundert" (Berlin 1878), S. 23 u. a.

[2] C. Krebs, „G. Dirutas Transilvano" in der Vierteljahrsschr. f. Musikwissenschaft VIII (1892), S. 360[3].

[3] Der Einfachheit halber werden in der Folge alle Tasten, die in den „kurzen Oktaven" einen andern Ton als gewöhnlich — d. h. in den höheren Oktaven — ergeben, mit einem × bezeichnet und der Terminus „kurze Oktave" durch „k. O." abgekürzt.

[4] Fétis, „Biographie universelle ..." V² (1884), p. 195. (1611 wurde die k. O. auf dieser Orgel durch Van Erpen aus Brügge beseitigt.)

[5] Groves' Dictionary IV (1908), p. 635.

[6] Kinkeldey, S. 64.

mit k. O. enthalten ist[1]; die Vorschrift besagt, die Oktaven hier wie Sexten zu spielen. Die Notierung der Stücke zeigt jene bekannte Zifferntabulatur, der eine gedachte oder wirkliche Numerierung der 42 Tasten des Instruments im Umfange von C—a″ zu Grunde liegt[2]. Entsprechend der Reihenfolge der k. O. — C, F, D, G, E — lautet die Bezifferung der fünf tiefsten Tasten: 1, 4, 2, 5, 3. Das nächste wichtige spanische Quellenwerk jener Zeit, die „Arte de tañer fantasia“ von Thomas de Sancta Maria (Valladolid 1565), bietet ebenfalls eine ausführliche Behandlung der k. O. und enthält genaue Fingersätze für die von C, D und E ausgehenden Tonleitern[3]. — In der ersten italienischen Klavierschule, Girolama Dirutas „Il Transilvano“ (Venedig 1597 u. öft.), liest man Seite 6: „... le Taſtature d'inſtrumenti di penna, come di Manacordi, & Organi, hanno diuerſo principio, poi che alcuni hanno per principio il mi, re, vt, altri non hanno queſto principio ... Il mi, re, vt, altro non è, ſe non quando ſi troua nel principio della Taſtatura dopò due taſti bianchi, tre taſti negri ...“ („...die Tastaturen der Kielinstrumente wie der Manicordi und Orgeln haben verschiedenen Anfang, denn einige haben zu Anfang das mi re ut, andere nicht ... Das mi re ut ist nur dann vorhanden, wenn zu Anfang der Tastatur sich zuerst zwei weiße und drei schwarze Tasten befinden...“). C. Krebs weist darauf hin[4], daß der von Diruta gebrauchte Ausdruck „mi re ut“ damals in Italien terminus technicus für die k. O. gewesen zu sein scheint, da ihn Banchieri an verschiedenen Stellen in demselben Sinne verwendet[5]. — Eine Abbildung derselben beim Klavier bringt nach Bermudo wieder der spanisch schreibende Italiener Pedro Cerone in dem Holzschnitt „Figura del juego del Monachordio...“ auf Seite 932 seines dickleibigen „El Melopeo y Maestro“ (Neapel 1613), nachdem er vorher ihre Einrichtung erläutert[6]. Und das gleichzeitig erschienene „Syntagma musicum“ von Praetorius (II, 61 [72]) besagt: „Daß aber jetzo alle Symphonien vnd Clavichordia vnten vom C anfangen... wird wenigen vnwissend vnd vnbekant seyn.“ Auch dieser kurze Hinweis ist als Bestätigung der k. O. aufzufassen, da alle Abbildungen der Klaviere in der „Sciagraphia“ v. 1618 (Taf. VI, XIV, XV) entsprechend dem Positiv und Regal (Taf. IV) ohne Ausnahme ×E als tiefste Taste erkennen lassen.

Daß dieser Brauch sich bis ins 18. Jahrhundert erhielt, geht aus weiteren Quellenschriften hervor. Ein zuerst 1689 zu Augsburg erschienener, bis 1753 häufig neu aufgelegter anonymer „Kurtzer ... Wegweiser“ zur Orgelkunst und zum Generalbaß[7] beginnt mit einer Anleitung zum Klavierspiel. Dabei wird erwähnt (S. 6), daß die erste Oktave für die linke Hand von C bis c kürzer sei „oder compendioser zusammengezogen, also, daß anstatt des Fis, so gleich nach dem F folgen solte, das E, anstatt des Gis, so gleich nach dem G folgen solte, das E zu finden“[8]. Ebenso

---

[1] Nachbildung bei Kinkeldey, S. 16.

[2] Vgl. hierzu auch W. Tappert, „Sang und Klang aus alter Zeit“, (Berlin 1906), S. 30 und S. XI Nr. 21 („Probe einer sonderbaren Notation für Klavier“). Weitere Übertragungen bei Kinkeldey, S. 227 f.

[3] Kinkeldey, S. 36—38.

[4] A. a. O. [V. f. M. VIII.] S. 362.

[5] „Conclusioni del suono d'organo“ (Venedig 1609), f. 14; „Organo suonarino“ (Venedig 1622), p. 2. — Mersenne (1636) gebraucht dafür den Ausdruck „petit clavier“ im Gegensatz zum „grand clavier“, der vollständigen oder langen Oktave (Harmonie universelle, Traité d'instr. p. 310, 112).

[6] L. c. p. 927: „... todas las teclas negras de la orden alta accidental, ſon b moles y Sostenidos; ecepto las dos primeras, las quales ſe cuentan entre las teclas blancas de la orden baxa natural: porque no ſon ni b moles ni Sostenidos ...“ etc.

[7] Eitners Quellenlexikon II, 335 (unter Carissimi). Vgl. Monatshefte f. Musikgesch. XI, 17 f. („Eine Musiklehre des 17. Jahrh.“); XVI, 103.

[8] „Weil nun die letztere Art [die k. O.] am meisten / sowol in Orgeln / als Clavicimbalen und Clavicordien gebräuchlich / als soll auch nachfolgende gantze Instruction darnach eingerichtet werden.“

schreibt Jakob Adlung in seiner „Musica mechanica Organoedi“ (Berlin 1768) vom Spinett (2. Bd. S. 122): „... Es bekömmt ... nur 2 oder 3 Oktaven; oder wenn man ja die 3 obersten Oktaven vollkommen macht, so ist doch im Gegentheil die unterste nur eine kurze Oktave“. Auch in Wiedeburgs „Unterricht ... im Clavierspielen“ (Halle 1765) ist der k. O. noch ein besonderes Kapitel (XIII, S. 18) gewidmet[1], womit wohl zur Genüge bewiesen ist, daß Instrumentenbauer und Spieler an dem durch Überlieferung und Gewohnheit eingebürgerten Brauch trotz der unbequemen Applikatur Jahrhunderte hindurch unentwegt festhielten[2]. Erst nach dem endgültigen Durchdringen der gleichschwebenden Temperatur oder des „wohltemperierten Klaviers“ — also zu einer Zeit, in der bald darauf das Pianoforte oder Hammerklavier die alten Clavicymbel und Clavichorde zu verdrängen begann, verschwand dieser alte Zopf aus der musikalischen Praxis.

Unterzieht man daraufhin die in Sammlungen erhaltenen alten Tasteninstrumente einer Prüfung, so findet man die Angaben der Theoretiker vollauf bestätigt: die Zahl der noch vorhandenen Orgeln und Klaviere, die ×E als tiefste Taste aufweisen, also alle für die k. O. eingerichtet waren, ist recht erheblich. Das auf dem Gebiete der Tasteninstrumente besonders reichhaltige Musikhist. Museum von W. Heyer in Köln besitzt z. B. acht aus dem 16.—18. Jahrhundert stammende Positive und zwei Regale mit k. O.[3], und auch in den Sammlungen zu Berlin-Charlottenburg, Brüssel, New York u. a. sind solche kleinen Hausorgeln anzutreffen. — Wie erwähnt, ist bei den Orgeln eine Nachprüfung leicht. Anders liegt die Sache bei den Klavieren; aber auch hier ergeben sich — selbst wenn man von den literarischen Belegen ganz absieht — mancherlei Anhaltspunkte für den Gebrauch der k. O. Der von Alters her bei der Orgel geübte Brauch, die Tasten zur Erleichterung beim Spiel mit den Tonbuchstaben zu beschreiben[4], erhielt sich als Beihilfe für den Unterricht auch bei den Klavierinstrumenten[5]. Diese noch von alter Hand herrührenden Aufschriften der Tonbenennungen, die sich nicht selten auf den Tasten von Clavicymbeln und Spinetten finden (C bzw. Ut oder Do auf der ×E-Taste usw.), weisen ebenfalls auf die Gruppierung „Mi re ut“ hin. Die Krümmung der alten Stege zeigt allerdings keine Abweichungen, woraus folgt, daß man die tiefere Stimmung der dritten und fünften Saite (für D und E) durch weniger straffe Spannung erzielte[6]. Dasselbe gilt von den meisten derartigen Clavichorden, zumal hier auch bereits bei den ältesten bekannten Exemplaren des 16. Jahrhunderts die Baßchöre stets „bundfrei“ waren. Bei diesem Instrumententyp ist aber noch ein anderer wesentlicher Umstand zu beachten: die Stellung der messingenen Tangenten, die den klingenden Teil der Saite abgrenzen und anschlagen. Bei der Mehrzahl der erhaltenen Instrumente ist freilich eine chromatisch fortlaufende Anordnung der Tangenten der Baßtasten feststellbar: das kann aber in

[1] „Wie die unterste Octave auf den Clavieren, die kurz Octave sind, heißen“.

[2] Das Oktav-Spinett Nr. 60 des Heyer-Museums z. B. — von Gius. Crudeli, Lucca 1781 — hat noch die k. O.; desgl. das Spinett Nr. 62 aus derselben Zeit (Kat. I, 79/80).

[3] Nr. 242—246, 251, 252, 254, 310, 312 (Kat. I, 297 f.).

[4] A. Schubiger, „Musik. Spicilegien ...“ (Berlin 1876), S. 83; vgl. auch E. Buhle, „Die musik. Instrumente in den Miniaturen ...“ (Leipzig 1903), S. 85.

[5] Kinkeldey meint (S. 108), daß diese Gepflogenheit „zur Zeit unserer Spanier [Bermudo, Sancta Maria] schon dem Anscheine nach ausgestorben war“. Das war jedoch nicht der Fall (vgl. auch Fußn. 8, S. 79). — Es finden sich übrigens auch hie und da Tonbuchstaben — häufiger allerdings Numerierungen — auf den Tastenhebeln, um ein Zusammensetzen der Klaviatur nach erfolgter Reinigung oder Reparatur zu erleichtern.

[6] Eine indirekte Bestätigung bei Mersenne, p. 107 (Hipkins in Groves Dict. IV, 634).

vielen Fällen das Werk eines Restaurators aus späterer Zeit sein, dem das alte Prinzip der k. O. fremd geworden war[1]. Tatsächlich sind auch in alten Clavichorden hie und da noch sichtbare Spuren zu erkennen, die auf eine ursprünglich andere Verteilung der Tangenten hinweisen. — Ein besonders bemerkenswertes Instrument besitzt das Heyer-Museum zu Köln in einem offenbar noch völlig im Originalzustand befindlichen Clavichord des berühmten Klavierbauers Domenico da Pesaro v. J. 1543[2]: hier ist an der Stellung der Tangenten und auch an einer Numerierung auf den Tastenhebeln[3] Gebrauch und Einrichtung der k. O. ganz deutlich wahrnehmbar.

Es sei hier eingeschaltet, daß die Zahl der in den bekannten Museen und Sammlungen noch erhaltenen besaiteten Tasteninstrumente mit datierten Signierungen — Jahreszahl mit Namen der Erbauers — aus dem 16. Jahrhundert unter Hinzurechnung einiger für bestimmte Fürsten gebauter, also sicher datierbarer Stücke nahezu 70 beträgt. Die Reihe beginnt mit einem Cembalo von Hieronymus Bononiensis (Girolamo da Bologna), Rom 1521, im South Kensington- (Victoria and Albert-) Museum zu London[4] und schließt mit einem Doppel-Virginal von Ludwig Grovvels, Antwerpen 1600, im Metropol. Museum zu New York[5]. Dem Ursprungsland nach gehört die größte Zahl — nahezu 50 Stück! — Italien an, 12 sind von flämischen (Antwerpener) Meistern, und nur einige wenige stammen aus deutschen Werkstätten; dies sind überdies keine selbständigen Instrumente, sondern Spinette, die zu sog. Kunstschränken oder Kabinetten gehören[6]. — Es ist nun lehrreich, die bisher nur auf Grund der literarischen Quellen gemachten Angaben über den Umfang der Klaviere jener Zeit mit diesen noch lebenden Zeugnissen, d. h. den erhaltenen Instrumenten selbst zu vergleichen. Kinkeldey schreibt (S. 66): „Die spanischen Klaviaturen ... reichten schon im 15. Jahrhundert [1480] bis zum C. Die Klaviaturen Italiens, Frankreichs, Deutschlands und der Niederlande scheinen noch lange nachher im allgemeinen F als untere Grenze gehabt zu haben. Aber bald nach Anfang des 17. Jahrhunderts hatte sich C als tiefster Ton überall eingebürgert, so daß die Theoretiker diesen als den normalen Grenzton anführen ..." Zum mindesten für Italien und die Niederlande[7] dürfte diese Angabe um ein Jahrhundert zurückzudatieren sein: alle erhaltenen Instrumente weisen C (Taste $^{\times}$E) als Grundton auf, vereinzelt sogar schon um 1530 G (Taste $^{\times}$H, s. u.). Im allgemeinen umfaßt die Klaviatur im 16. Jahrhundert 27 Unter- + 18 Obertasten = 45 Tasten, d. h. die Töne C—c''', bzw. 30 + 20 = 50 Tasten, d. h. C—f''' (beide mit k. O.). Letzterer Umfang von vier Oktaven und Quarte kommt bereits bei dem anscheinend ältesten datierten Spinett[8] von Franc. Portalupi,

---

[1] Aus demselben Grunde ersetzte man gelegentlich auch in Orgeln die drei tiefsten Pfeifen C, D, E durch Pfeifen für E, Fis und Gis, wie z. B. im Portativ Nr. 249 des Heyer-Museums (Kat. I, S. 305).

[2] Nr. 1 der Instrumentensammlung (Kat. I, 27; Abbildg. auf S. 25), anscheinend das älteste noch erhaltene datierte Clavichord.

[3] 1, 4, 2, 5, 3, 6, 7 usw., in den bundfreien Baßsaiten Bermudos Zählung (s. oben Fußn. 1, S. 68) entsprechend.

[4] A. J. Hipkins, „A description and history of the Pianoforte and of the older keyboard stringed instruments" (London 1896), p. 78.

[5] Cat. of the Crosby Brown Collection I (1904), Nr. 1196 (p. 85).

[6] Ein Beweis, daß die deutschen Klavierbauer des 16. Jahrhdts. ihre Instrumente noch nicht zu signieren pflegten.

[7] Betreffs Deutschland vgl. die vorige Fußn.; französische signierte Klaviere des 16. Jahrhdts. sind dem Verf. nicht bekannt.

[8] Das bisher hierfür geltende Spinett von Aless. Pasi, Modena 1493 (s. Hipkins p. 67 u.

Verona 1523[1], und bei Instrumenten von Domenico da Pesaro v. J. 1533 und 1540 vor; von 1550 ab bildet dieser Ambitus die Regel[2].

Auch Klaviere nach Schema I, aus dem die k. O. hervorgegangen ist, also mit F als Grenzton und ohne die Obertasten Fis und Gis (s. o.), haben sich — wenn auch ganz vereinzelt — erhalten. Eine derartige Klaviatur[3] besitzt z. B. das kleine Spinett mit Regal, das zu dem bekannten Spielbrett von Anton Meidling (Augsburg 1587) der Ambraser Sammlung des Wiener Hofmuseums gehört[4], ferner ein italienisches Oktav-Spinett oder -Virginal aus dem 17. Jahrhundert im New Yorker Museum[5]. Ob ein Clavichord von Domenico da Pesaro 1547 ebenfalls hierher gehört, bedarf noch der Feststellung; es befand sich 1889 in einer französischen Privatsammlung[6].

Schon in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts beschritt man den naheliegenden Weg, die k. O. zu vervollständigen, d. h. durch chromatischen Ausbau zu beseitigen. In einem Literaturdenkmal ist dies (nach Kinkeldey) zuerst durch das Orgeltabulaturbuch von Jakob Paix (Laugingen 1583) belegbar, in dem die Töne Dis (Es) und Gis vorgeschrieben sind, die nur in der langen Oktave vorkommen[7]. Dieser Zeitangabe entsprechen die von Hans Scherer 1576 und 1580 zu Bernau in der Mark und zu Stendal erbauten Orgeln, die nach Praetorius vier volle Oktaven (C—c‴) im Manual hatten[8]. Da die Entwicklung der Orgel- und Klaviertastatur stets gleichmäßig verläuft, sind für diese Zeit auch langoktavige Kielflügel usw. anzunehmen[9]. Dies wird durch erhaltene Instrumente bestätigt: zwei schön bemalte Cembali von Giov. Ant. Baffo, Venedig 1574 (Umfang: C—f‴) und 1579 (A—f‴), im South Kensington-Museum zu London[10] und im Conservatoire zu Paris[11], das berühmte prächtige Doppel-Virginal von Martin van der Biest, Antwerpen 1580 (C—c‴), im Germanischen Museum zu Nürnberg[12], ein für Herzog Alfonso II. d'Este (reg.

Kat. Heyer I, 56) ist eine Fälschung, an der offensichtlich nur die geschnitzten Klaviaturbacken mit der Signierung echt sind. [Vgl. Fußn. 2.]

[1] Im Museum des Konservatoriums zu Paris (Nr. 313); Kat. v. G. Chouquet (1884), p. 81.

[2] Näheres hierüber gedenkt Verf. bei anderer Gelegenheit zu bringen.

[3] Vgl. auch Fußn. 3, S. 66 (Positiv della Rovere).

[4] Vgl. C. Krebs in der V. f. M. IX (1893), S. 245: „Jede [der beiden Klaviaturen] hat einen Umfang von zwei Oktaven und einer Terz chromatisch (f—a). In der tiefsten Oktave ist nur b Obertaste [nicht ‚Untertaste', wie es dort versehentlich heißt!], in der obersten fehlt gis ..." usw. Krebs (S. 246) glaubte in dem Instrumente das geheimnisvolle „Echiquier" des 14. Jahrhdts. entdeckt zu haben — eine Annahme, die sich kaum aufrecht erhalten läßt. (Auch hier gilt Fußn. 2. Nach Krebs lautet die Jahreszahl MDXXXII, womit die Angabe im Führer des Museums (1891, S. 150 Nr. 24) in Widerspruch steht.

[5] Nr. 1778; Kat. p. 86. — Ebenso das zweimanualige Oktavspinett von Isr. Gellinger, Frankfurt a. M. 1677, im Heyer-Mus. (Nr. 52; Kat. I, 71, Abbildg. S. 69).

[6] M. Thibout fils; s. Hipkins, „Hist. of the Pfte." p. 59/60 („... It has four octaves, F to f‴, approximately Virdung's compass ...").

[7] Kinkeldey, S. 65.

[8] Beide Orgeln waren auch im Pedal „vom C biß ins d' mit allen Semitoniis" versehen (Syntagma II 176 [208]. Auch die Braunschweiger Orgel von M. Hennig wies die Halbtöne Dis, Fis und Gis auf; ebenda S. 178/79 [210/11]).

[9] Dies geht auch aus dem „Transilvano" von Diruta hervor (s. Fußn. 2, S. 67. Zwei noch ältere Cembali von Aless. Trasontini, Venedig 1531 u. 1538, gehören zu den Instrumenten mit sog. „G-Kurzoktave" nach Schema VI und V (s. u.).

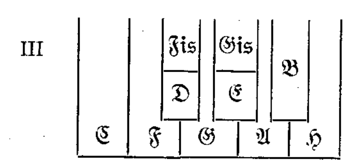
[10] Nr. 6007/59; Kat. v. C. Engel (1874) p. 276; Abbildg.: Tafel nach p. 278.

[11] Nr. 324; Kat. p. 84 [aus Coll. R. Savoye; Kat. (1882) Nr. 3].

[12] Die im „Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit", Nürnberg 1879 Nr. 9, erschienene Beschreibung ist abgedruckt in A. Reißmanns „Illustr. Geschichte der deutschen Musik", Leipzig 1881, S. 213 f.; dort auch eine gute Abbildung des seltenen Instruments.

1559—97) erbaute Cembalo (C—f''') im Kunstgewerbe-Museum zu Berlin[1] u. a. — Über 40 datierte Instrumente[2] des Cinquecento weisen jedoch die k. O. auf, und diese Anordnung war auch nach Cerones Hinweis[3] während des ganzen 16. Jahrhunderts die bei weitem gebräuchlichste. Erst im Zeitalter des Barock wurden vollständig chromatische Klaviere („Clavecins à ravalement") häufiger gebaut. Im Gegensatz zu Praetorius, der alle Tasteninstrumente noch mit k. O. darstellt, bietet Mersenne (1636) bereits Beschreibungen und Abbildungen[4] des Clavecin und Clavichords mit langer Oktave (C—c'''); auch vom Spinett sagt er: „Il y a ordinairement quatre Octaves entières sur l'Epinette"[5] mit (29 + 20 =) 49 Saiten und Tasten. Die Klaviaturen der Flügel und Virginale der berühmtesten Klavierbauer des 17. Jahrhunderts, der Ruckers in Antwerpen, waren jedoch ursprünglich nach altem Brauch meist noch mit k. O. versehen und sind bekanntlich erst später erweitert worden („mis à ravalement")[6].

Um die Skala der k. O. wenigstens um zwei der fehlenden vier chromatischen Töne zu vergrößern, ohne die Klaviatur zu verbreitern, schlug man um 1610 zunächst auf der Orgel den Ausweg ein, die beiden ersten Obertasten in Querrichtung zu teilen oder zu spalten: während die unteren Hälften dieser „gebrochenen" Tasten wie sonst für D und E dienten (s. Schema II), ergaben die oberen Hälften nun die Halbtöne Fis und Gis; zur Vollständigkeit fehlten somit nur noch Cis und Dis.



Nach den von Praetorius mitgeteilten Dispositionen[7] waren auf diese Art die damals neue Bayreuther Orgel im Manual und die Orgeln zu Bückeburg und im Kloster zu Riddagshausen im Pedal ausgestattet. Die Abbildung einer entsprechenden Tastatur enthält Joh. Bapt. Sambers „Manuductio ad Organum" (Salzburg 1704)[8]; ein derartiges Regal besitzt die Berliner Sammlung aus der Kollektion Snoeck[9]. — Dieser etwas umständliche Fortschritt wurde auch auf besaitete Tasteninstrumente übertragen; Beispiele bieten das prächtige Clavecin von Faby aus dem Jahre 1677

---

[1] „Führer" ([15] 1910), S. 37; vgl. C. Krebs, „Die besaiteten Klavierinstrumente bis zum Anfang des 17. Jahrhdts." (V. f. M. VIII.), S. 122.

[2] Bei einer Anzahl weiterer fehlen dem Verf. einstweilen Angaben über den Umfang.

[3] „El Melopeo" (1613), p. 932 [s. u.].

[4] „Harm. univ." p. 111, 115.

[5] l. c. p. 120 (Propos. VI).

[6] Mahillon sagt im Brüsseler Katalog (II[2], p. 42) hierüber: „Un examen attentif de tous les clavecins de Ruckers que nous avons pu voir de près établit à l'évidence que l'étendue de ces instruments ne dépassait pas originairement ˣE—c'''; mais la plupart ont subi des agrandissements ou, pour employer les termes de l'époque à laquelle ces transformations se sont faites, ont été mis 'à ravalement'. Toutefois le clavier de 4 octaves complètes étant *déjà en usage au commencement du XVII[e] siècle, il est permis de supposer que les Ruckers ont fait aussi des clavecins ayant cette étendue*". — Hüllmandels Angabe in der „Encyclopédie méthod." (Musique I, 286), daß Hans Ruckers d. Ält. als erster den Umfang auf vier volle Oktaven (C—c''') erweitert habe, ist ein schon längst berichtigter Irrtum. (Vgl. auch Krebs, V. f. M. VIII., S. 121.)

[7] „Syntagma musicum" II, 202, 186, 200 [Neudruck: S. 234, 219, 232].

[8] Fig. 3 auf der Kupfertafel nach S. 90.

[9] Nr. 121; Kat. (Gent 1894) p. 17.

in der Sammlung des Pariser Conservatoire[1], drei Clavichorde des Kölner Heyer-Museums[2], ein Clavichord und Spinett im Musikhistorischen Museum zu Kopenhagen[3] u. a. — „... vor gar kurtzer Zeit [?] ... hat man auch angefangen, die gebrochene Claves einzuführen", schreibt Christoff Weigel 1698[4]; die dadurch erzielte erweiterte k. O. wird aber von Andreas Werckmeister in seiner in demselben Jahre zu Quedlinburg erschienenen „Erweiterten ... Orgelprobe" (S. 56) abgelehnt, denn „dieses ist ganz wieder die Natur eines Claviers, und macht sonderliche Arbeit im Exercitio ... Jedoch habe ich noch keinen gesehen, der in der Geschwindigkeit in der untersten Octava das thun können, was er in den andern Octaven vermocht ..."[5].

Die Verwendung von „gebrochenen Obertasten" ist anscheinend den sog. enharmonischen Klavieren des 16. Jahrhunderts entnommen worden. Hier diente allerdings die Teilung der Tasten einem andern Zwecke: dem Wunsche, „durch Einführung einer Temperatur auf dem Wege des Ausgleichs die in der Praxis so grell zu Tage tretenden Mängel einer absolut reinen Stimmung zu beseitigen oder doch zu verringern"[6]. Der erste freilich vereinzelt gebliebene Versuch ist eine Orgel, von der Schlick 1511 Kunde gibt („... jnwendig zwolff jarn ist ein werck gemacht worden das hett doppel semitonien ym manual vnd pedal..."[7]). In Italien wurde später dieses Problem den im antikisierenden Zuge der Renaissance-Zeit wurzelnden Bestrebungen nutzbar gemacht, die drei alten Tongeschlechter der Diatonik, Chromatik und Enharmonik auf einem Tasteninstrument — Orgel oder Cembalo — mittels verschiedener Klaviaturen oder geteilter Tasten darzustellen[8]. Zwei bekannte Beispiele dieses komplizierten Klaviertyps nach letzterer Art sind das von Domenico da Pesaro 1548 nach Angaben von Zarlino erbaute Cembalo[9] und das „Clavicymbalum universale seu perfectum", das Praetorius um 1590 bei dem Organisten Kaiser Rudolf II., Carl Luyton in Prag, kennen lernte und im XL. Kapitel seiner „Organographia" ausführlich beschreibt[10]. Auch in den Kunstkammern der Habsburger Fürsten waren derartige meist aus Italien stammende Instrumente vertreten; Praetorius erwähnt „ein herrlich Positiff ... darinnen gleichergestalt alle Semitonia doppelt ... zu finden" am erzherzoglichen Hofe zu Graz[11], und im Nachlaßinventar des Erzherzogs Siegmund Franz v. Tirol vom Jahre 1665 ist verzeichnet: „Ein dopplets Instrument mit 2

---

[1] Nr. 328; Kat. p. 85 („... Ce clavecin, dans un parfait état de conservation, a été fait pour le comte Hercule Pepoli, filleul de Louis XIV ..." — Von der im Katalog nicht erwähnten Einrichtung der Klaviatur hat sich der Verf. 1910 in Paris durch Augenschein überzeugt).

[2] Nr. 8—10; Kat. I, 34/35. Nr. 8 und 10 sind unsigniert, Nr. 9 ist von dem Orgelmacher George Haase, Bautzen 1692.

[3] Nr. 461 und 467; deutsche Ausgabe des Kat. (1911) S. 111 und 115. — Vgl. ferner Koll. Snoeck-Berlin Nr. 159, New York Nr. 1209 usw. In der V. f. M. VIII, 100 ist ein derartiges Clavichord der Berliner Sammlung beschrieben, jedoch mit irrtümlich als „enharmonisch" bezeichneten Obertasten, auch die dortige Zeitangabe — Anfang 16. Jahrhdt. — ist sicher unrichtig.

[4] „Abbildung der gemein-nützlichen Haupt-Stände" (Regensburg 1698), S. 226.

[5] Zitat nach der Ausgabe Augsburg 1783, S. 73.

[6] Th. Kroyer, „Die Anfänge der Chromatik im ital. Madrigal ..." (Leipzig 1902), S. 118.

[7] „... Der fürwitz was gebüst nit mit kleinen vnkosten ..." (Spiegel der Orgelmacher und Organisten, Heidelberg 1511, S. 40; Neudruck [1869] S. 101.)

[8] Näheres hierüber bei Shohé Tanaka, „Studien im Gebiete der reinen Stimmung" (V. f. M VI, 1890), S. 59 f.; Th. Kroyer, a. a. O. u. a.

[9] Le Istitutioni harmoniche (Venedig 1558), 2da parte cap. 47 (mit Abbildg.); s. die Übersetzung der betreffenden Stelle bei Tanaka, S. 69.

[10] Vgl. den Aufsatz von Ad. Koczirz, S. d. JMG IX (1907/08), S. 565 f. Ambros (IV³, 190) nennt das Instrument wohl mit Recht „eine Folterbank der Klavierstimmer".

[11] Synt. mus. II, 66 [Neudruck: S. 78]. Vgl. hierzu Koczirz, a. a. O. S. 570.

Clavirn, so alle schwarz brochne Claves haben von Cypreß. Der Author, der es gemacht, haißt Cäsar de Pollastris von Ferrara ..." [1]. — Praetorius war übrigens von diesen enharmonischen Klavieren so eingenommen, daß er sich selbst 1618 von einem guten Meister ein derartiges Clavichord herstellen ließ [2]; auch der Breslauer Organist Georg Gebel (geb. 1685) erfand „ein Clavichordium ... mit Vierteltonen [3]". Daß sie noch zu Anfang des 18. Jahrhunders auf der Orgel vorkamen, geht aus Sambers „Manuductio. . ." (1704) hervor [4].

Solche vollständig, d. h. in allen Obertasten nach dem Prinzip der Enharmonik ausgestatteten Instrumente gehörten immerhin zu den Seltenheiten. Häufiger wurden dagegen Klaviere gebaut, in denen einzelne Halbtöne mittels gebrochener Tasten „duplieret" waren. „So sind bißher vff angeben verständiger Organisten etliche Clavicymbel vnd Symphonien herfür kommen / darinnen der Clavis dis unterschieden vnd doppelt gemacht worden / damit man in Modo AEolio ... die tertiam zwischen dem h vnd fis rein und just haben könne", berichtet Praetorius [5]. Außer den Dis- wurden auch die Gis-Tasten geteilt; derartige Kielklaviere sind in Sammlungen noch mehrfach anzutreffen. Und zwar sind hier beide Verwendungsarten der geteilten Obertasten vereint: in der tiefsten Oktave dienen sie zur Vervollständigung der k. O. — also für Fis—D und Gis—E nach Schema III —, in den höheren Oktaven zur Erzielung enharmonischer Töne, wie es auch Praetorius beim „Pedal Clavier" der 1615 von Esajas Compenius erbauten Orgel zu Bückeburg angibt [6]. Es sind dies zwei Instrumente im Museum des Brüsseler Konservatorium: ein unsigniertes italienisches Spinett oder Virginal (Nr. 1596) mit dis/es- und gis/as-Tasten in der zweiten und dritten Oktave [7] und ein ebensolches Cembalo von Giov. Batt. Boni 1619 (Nr. 1603), das aber noch eine dis/es-Taste auch in der vierten Oktave aufweist [8]. Das Heyer-Museum besitzt ein Cembalo von Girol. Zenti 1683 (Nr. 75) mit „gebrochenem Klavier", dessen Anlage genau dem Brüsseler Spinett Nr. 1596 entspricht, aber ˣD als Grenzton hat, d. h. eine Erweiterung der k. O. aufweist, die in Schema V dargestellt ist (s. u., S. 77). Danach ergibt sich bei diesem Instrument folgende nicht gerade bequeme Anordnung der Baßoktave [9]:

---

[1] F. Waldner, „Zwei Inventarien aus dem XVI. und XVII. Jahrhundert ..." im 4. Heft (1916) der „Studien zur Musikwissenschaft", Beihefte d. D. d. T. in Österr., S. 131. Ebenda ist angeführt (S. 132): „... ein ... Instrument mit vielen Klaviaturen ..., worauf ... in der mitte des Auctoris Francisci Nigetti namen ...", d. i. offenbar das in der Literatur bekannte „Cembalo omnicordo" oder „omnisono", ein Instrument vom Typ des mit sechs Tastenreihen versehenen „Archicembalo" des Nic. Vicentino (um 1555) und des noch in Bologna erhaltenen „Clavemusicum omnitonum" von Vito Trasuntino (1606) mit fünfreihiger Tastatur. — Die beiden im Innsbrucker Inventar verzeichneten Instrumente sind anscheinend durch den von Erzherzog Ferdinand Carl um 1640 gemachten Ankauf der Sammlung Antonio Gorettis in Ferrara an den Tiroler Hof gelangt [s. Fußn. 2, S. 71]; nach Artusi, „L'Artusi ovvero delle imperfettioni della moderna musica" (Venedig 1600) soll Goretti auch Vicentinos „Erzklavier" besessen haben.

[2] A. a. O. S. 61 [73].

[3] Autobiographie in Matthesons „Ehrenpforte" (Hamburg 1740), S. 409 („Zugabe").

[4] S. 103, Fig. 6.

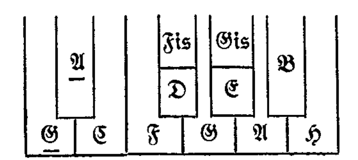
[5] A. a. O. S. 63 [74]. — Die Unreinheit der Dis-Tasten auf den gewöhnlichen Klavieren wird auch in Stössels „Musical. Lexikon" (Chemnitz 1737), S. 381 (Artikel „Tertia") beklagt.

[6] A. a. O. S. 186 [218]. Im Manual hatte die Orgel lange Oktave ohne Cis und ebenfalls „duplierte" Dis- und Gis-Tasten, in der tiefsten Oktave jedoch nur für Gis.

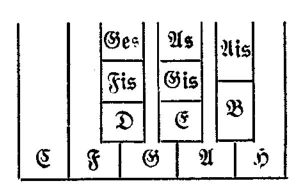
[7] Kat. Mahillon III 161 [1].

[8] L. c. p. 169. Berichtigend sei erwähnt, daß die Heimat Bonis nicht Corte auf Korsika, sondern die Stadt Cortona (Prov. Arezzo, Toskana) ist, eine bekannte alte Pflegestätte des italienischen Klavierbaues. Das betreffende Instrument stammt aus der berühmten Venetianer Sammlung Contarini-Correr; vgl. Monatsh. f. M. VI, 107, Nr. 108.

[9] Die Angabe im Kat. Heyer I, 94 ist entsprechend zu berichtigen. — Die Orgel, die Father



Scip. **Maffei** fügt seinem 1711 erschienenen bekannten Aufsatze über **Cristoforis** Pianoforte („Nuova invenzione di un Gravecembalo col piano, e forte ...“)[1] am Schluße „alcuni considerazioni sopra gli strumenti musicali“ an und erwähnt bei dieser Gelegenheit auch **Undeo** als Erbauer derartiger Spinette: „... alcuni vecchie spinette si vedono, massimamente dell' Undeo, con alcuni de' neri tagliati, e divisi in due, del che non comprendono la cagione molti professori ...“[2] usw. Als die „vielen Gelehrten unbegreifliche Veranlassung“ gibt der Autor die auf gewöhnlichen Cembali übliche untemperierte Stimmung an, die für bestimmte Intervalle zwei Tasten und Saiten erforderlich machte. — Die Einführung der modernen zwölfstufigen Temperatur bereitete im 18. Jahrhundert diesen sog. „Subsemitonia“[3] ein wohlverdientes Ende. Infolge der Schwierigkeit, sie rein zu stimmen, waren sie eben nur ein sehr unvollkommener Notbehelf — „wenn derselben auch hundert in eine Octava kämen, vielweniger, wenn ihrer nur etwan drey ins Clavier geleget werden“, heißt es in Stößels Lexikon vom Jahre 1737 (S. 92). Auch Adlung (1768) verwirft sie bei der Orgel als „Quackelei“[4], und auf den Clavicymbeln sind die „mit eingeflickten Subsemitonia“ seiner Meinung nach „bey unserer heutigen Temperatur überflüßig“[5]. — Noch unbequemer beim Spiel gestaltete sich die Sache, wenn die beiden tiefsten Obertasten nicht nur der k. O. nach Schema III, sondern auch der Enharmonik dienstbar gemacht, also dreifach gebrochen wurden, so daß der hinterste Teil der Tasten die Halbtöne Ges und As ergab:



Die bereits erwähnte Abbildung in Sambers „Manuductio...“ (S. 103) zeigt ein derart „gebrochenes Clavier“ der Orgel, womit wohl die Berechtigung von Adlungs Epitheton erwiesen ist!

Smith um genau dieselbe Zeit (1683/84) für die Temple Church zu London baute, hatte ebenfalls gebrochene Tasten für dis/es und gis/as, „which rarityes“ — wie es in einem zeitgenössischen Bericht heißt — „no other organ in England hath“ (s. **Hopkins**' Artikel „Organ“ in Groves Dict. III, 534).

[1] „Giornale dei letterati d'Italia“, t. V (Abdruck bei L. **Puliti**, „Cenni storici ... di Ferdinando dei Medici“, Florenz 1874, p. 87—93).

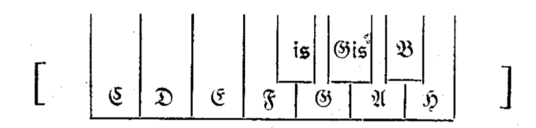
[2] **Puliti**, l. c. p. 92. — Donato **Undeo** aus Bergamo ist durch ein Cembalo vom Jahre 1592 im Museum Kopenhagen (Nr. 469) und durch eine Arcispineta vom Jahre 1623 in Brüssel (Nr. 1623 Coll. Correr Nr. 113]; Kat. III, 430 f.) bekannt; beide Instrumente haben jedoch keine duplierten Tasten.

[3] So werden sie von Stössel und Adlung genannt. Heute versteht man unter „Subsemitonium“ bekanntlich den Leitton (h in C dur, fis in G dur usw.).

[4] „Das Clavier soll ... durchgehends keine Subsemitonia bekommen. Sie kosten viel, und doch schaden sie mehr, als sie nutzen ...“ („Mus. mech. Org.“ II, 25 § 351, mit mehreren Beispielen derartiger Orgeln. Der Abschnitt beginnt: „Kurze Oktaven sind auch ein Hauptfehler an Orgeln ...“ Vgl. hierzu auch Kat. Heyer I, 301 Fußn. 2, Mozarts Brief v. 17. Okt. 1777).

[5] A. a. O. S. 114 (§ 526).

Der älteste Schriftsteller, der von einer Erweiterung des Umfangs der Klaviatur nach der Kontra-Oktave, d. h. unter C, berichtet, ist anscheinend erst Mersenne (1636). Kinkeldey (S. 66) nimmt es zwar bereits von Cerone (1613) an, aber diese Auffassung dürfte auf einem Mißverständnis beruhen. Der Neapolitaner schreibt nämlich im „Melopeo" p. 931: „... algunos inſtrumentos ay, que tienen dos teclas blancas de mas, y otros, que les faltan la primera tecla blanca, y las dos primeras teclas negras. *Los que tienen las dos teclas blancas de mas*, *ſon de diez contras*; en los quales Γ vt tiene ſu aſſiento en la quinta[1] tecla blanca: *los que les faltan la primera tecla blanca, y las dos primeras teclas negras, ſon de cinco contras*: y en eſtos, Γ vt tiene ſu aſsiento en la ſegunda tecla blanca: *mas los que ni les falta ni ſobra* [p. 932] (que ſon los comunes que agora ſe vſan) ſon *de ocho contras*; y en eſtos tales, Γ vt tiene ſu aſſiento en la tercera tecla blanca ..." Auf deutsch: „... es gibt einige Instrumente, welche zwei weiße Tasten mehr haben, und andere, bei denen die erste weiße Taste fehlt. Diejenigen, welche zwei Tasten mehr besitzen, haben zehn Baßtöne [unter c]; bei diesen hat G seinen Sitz auf der fünften[1] weißen Taste.

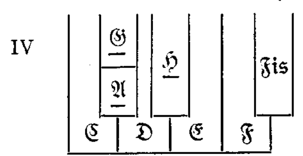


Diejenigen, bei denen die erste weiße Taste [×E = C] und die beiden ersten schwarzen Tasten [Fis, Gis] fehlen, haben fünf Baßtöne [F, G, A, B, H], und bei diesen hat G seinen Sitz auf der zweiten weißen Taste [= Schema I; vgl. Seite 71]: aber diejenigen, bei denen sie weder fehlen noch mehr vorhanden sind (das sind heutzutage die gewöhnlich gebräuchlichen), haben acht Baßtöne [C—A diatonisch, B, H], und in derartigen hat G seinen Sitz auf der dritten weißen Taste" [= Schema II, k. O.] — Cerone spricht hier zwar nur von der Orgel, jedoch beweist die (bereits auf S. 68 erwähnte) unmittelbar folgende „Figura ... del Monachordio", die übrigens mit ihrem Umfang von C (k. O.) bis a'' den Abbildungen bei Bermudo und Sancta Maria entspricht, daß diese Angaben ebenso für die Klaviere Geltung haben; Bestätigungen hierfür finden sich auch an anderen Stellen seines Werkes (p. 1041, 1043). Kinkeldey ist nun der Ansicht, daß die in obigem Schema dargestellte Erweiterung um zwei Untertasten sich auf die Kontratöne H̲ (B̲?) und A̲ beziehe. Dafür fehlt aber jeder Anhalt; vielmehr handelt es sich offenbar um Instrumente, die nach Diruta (s. S. 68) das „Mi re ut" nicht hatten, d. h. eine „lange Oktave" — freilich ohne die Obertasten Eis und Dis — besaßen.

Kontratöne traten zur Skala erst dann hinzu, wenn die Klaviatur diese beiden Obertasten aufwies, deren erste (×Eis) „gebrochen" war. Jedenfalls geht dies aus Mersennes Darstellung hervor; er sagt bei Beschreibung des [Oktav-]Spinetts („Harmonie univ." p. 107) in Hinblick auf die Abbildung des Instruments (auf p. 108): „... Elle [l'Epinette] n'a que 31 marche[s] dans ſon clauier ..., de ſorte qu'il y a cinq touches cachees à raiſon de la perſpectiue, à ſçauoir trois des principales, & deux feintes, dont la premiere eſt couppee en deux; mais ces feintes ſeruent pour deſcendre à la Tierce, & à la Quarte de la premiere marche, ou de c *ſol*, afin d'arriuer [p. 108] iuſques à la 3. octaue, car les 18. marches

[1] Kinkeldey (S. 66) schreibt versehentlich „quarta" und spricht von der vierten weißen Taste.

principales font ſeulement la Dix-huictie ſme, c'eſt à dire la Quarte ſur deux octaues." D. h.: „... Es hat nur 31 Stufen [Tasten] in seiner Klaviatur ..., so daß fünf Tasten wegen der Perspektive [in der Abbildung] unsichtbar sind, nämlich drei Haupttasten und zwei Obertasten, deren erste in zwei Teile geschnitten ~~sind~~; aber diese Obertasten dienen dazu, bis zur Terz und Quarte der ersten Stufe oder C hinabzusteigen, um bis zur dritten Oktave zu gelangen, denn die 18 Hauptstufen [Untertasten] ergeben nur eine Oktodezime, d. h. eine Quarte über zwei Oktaven." — Über die Verteilung der Kontratöne auf den beiden Obertasten macht der Autor keine Angaben, und da überdies Ungenauigkeiten in der Zeichnung des Stichs festzustellen sind, bleibt der Sachverhalt leider etwas unklar[1]. Nach dem Text ließe sich folgendes Schema annehmen:



oder eine ähnliche Zusammenstellung. Trotzdem ist Mersennes Hinweis insofern von Wert, als aus ihm hervorgeht, daß in den Spinetten jener Zeit die tiefsten Obertasten (×Cis, ×Dis) nicht zur chromatischen Erhöhung, sondern zur Weiterführung des Tonumfangs nach der tieferen Oktave bis zur Subquarte der ersten Untertaste C dienten.

Wieder anders liegt die Sache bei zwei erhaltenen italienischen Kielflügeln, die einen scheinbar chromatischen Umfang mit ×D als Grenzton besitzen, also vor der ×E-Taste noch eine Ober- und Untertaste aufweisen. Es ist dies je ein Cembalo von Aless. Trasontini, Venedig 1538, in Brüssel (Nr. 1607)[2] und von Girol. Zenti, Rom [?] 1683, in Köln (Nr. 75). Das scheinbare Fehlen des Tones C in dieser Klaviatur ist so auffällig, daß sich hier mit ziemlicher Sicherheit eine einfache Erweiterung der k. O. für die Kontratöne A und H oder aber für G und A, die Subquarten der am meisten gebrauchten Grundtöne C und D, annehmen läßt:

V: A | D | E | B
G | E | F | G | A | H

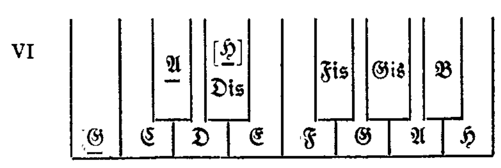
Diese Vermutung gewinnt noch an Wahrscheinlichkeit, als ja das Cembalo von Zenti die k. O. nach Schema III besitzt (s. oben), D und E also bereits auf der ×Fis- und ×Gis-Taste vorhanden sind.

Derartige Kombinationen dürften jedoch in der Praxis nur selten verwendet worden sein. Weitverbreitet war dagegen eine andere Gruppierung der bis G hinabgeführten tiefsten Oktave; dieses neue Schema basiert aber nicht mehr wie V auf einer Erweiterung der alten k. O. (II bzw. III), sondern stellt wie IV eine Vervollständigung der Klaviatur dar, die erst vorgenommen wurde, nachdem die diatonischen Töne C, D, E und die Halbtöne Fis, Gis den ihnen rechtmäßig gebührenden Platz wie in den höheren Oktaven erhalten hatten. Indem nun — wie früher bei II —

[1] Auch infolge der Bezeichnung der Tasten: statt „A h c ..." muß es „d e f ..." heißen, d. h. alle Bezeichnungen sind um eine Quarte höher anzunehmen. — Hipkins (in Groves Dict. IV, 635) hat sich hierdurch irre führen lassen; vgl. Krebs [V. f. M. VIII.] S. 361.

[2] Kat. III, 175.

eine neue Untertaste (×H) für G angesetzt und A auf die ×Cis-Taste verlegt wurde, entstand folgende Anordnung:



Zuweilen mag zur Komplettierung der diatonischen Skala auch H an Stelle der ×Dis-Taste getreten sein; nach Beispielen an Orgeln (s. unten) war aber die Gruppierung mit Dis bzw. Es die häufigere, so daß an der chromatischen Tonfolge der großen Oktave nur Cis fehlen blieb (vgl. Schema VII). — Der Abkürzung halber empfiehlt es sich, die beiden Arten der k. O., die sich zeitlich nebeneinander im Gebrauch erhielten, als „C-Kurzoktave" (Schema II/III; tiefste Taste: ×E) und „G-Kurzoktave" (Schema VI—VIII; tiefste Taste: ×H) zu bezeichnen. Diese von den tatsächlichen Grenztönen ausgehenden Benennungen haben den Vorzug größerer Deutlichkeit als die von Hipkins[1] vorgeschlagenen Namen „F short octave" (II) und „C short octave" (VI), denen die Entstehungstöne zugrunde liegen, d. h. diejenigen Tasten, aus denen sich die betreffenden kurzen Oktaven entwickelten.

In der Gemäldegalerie des Königspalastes Holyrood zu Edinburgh befindet sich ein aus dem Ende des 15. Jahrhunderts (1482) stammendes Gemälde eines flämischen Meisters mit der Darstellung der hl. Cäcilie an einem Positiv, das ganz deutlich („quite clearly") die Tasten und Pfeifen einer „G-Kurzoktave" nach Schema VI erkennen lassen soll[2]. In der Praxis ist dies in England bei mehreren Werken des berühmten Orgelbauers Father Smith[3] aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts nachweisbar[4]. Weit älter sind derartige in Sammlungen erhaltene Kielklaviere; es sind (in chronologischer Reihenfolge) ein Cembalo (G—c''') von Aless. Trasontini, Venedig 1531, in der Donaldson Coll. des „Royal college of music" zu London[5], das unter dem Namen „Queen Elizabeth's Virginal" bekannte, vermutlich in Italien um 1570 erbaute schöne Instrument im „South Kensington-Museum" zu London (Nr. 19 — '87)[6], das Doppel-Virginal von Ludwig Grovvels, [Antwerpen] 1600, im „Metropolitan Museum" zu New York (Nr. 1196)[7], ein Spinett von Richard,

---

1 Grove IV, 635.

2 Grove III, 529 (J. E. Hopkins); IV, 635.

3 Bekanntlich ein Deutscher, Bernhard Schmidt (etwa 1630—1708), der 1660 nach England kam; s. Grove IV, 487.

4 University Church, Oxford; Daniel Chapel, Wellclose Square [London]; St. Nicholas, Deptford (mit Dis bzw. Es auf der zweiten Obertaste). Auch der jüngere Smith und Harris bauten nach Schema VI, das sich bei englischen Orgeln bis zum Anfang des 19. Jahrhdts. erhielt (Grove III, 529).

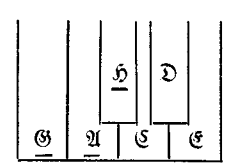
5 Abbildung bei Hipkins, „Hist. of the Pfte.", Tafel nach p. 76. Der Entdecker (1881) und frühere Besitzer des schönen Instruments war der Maler Vinc. Capobianchi; s. L. F. Valdrighis „Nomocheliurgografia" (Modena 1884), p. 219, Nr. 3212. — Allerdings wäre noch zu untersuchen, ob die Tastatur noch die ursprüngliche ist. — Hipkins erwähnt p. 67 das Porträt eines italienischen Spinettmachers [Spinetti ??] vom Anfang des 16. Jahrhdts. mit der Darstellung eines Spinetts nach Schema VI.

6 Näheres im Kat. von Engel (1874), p. 349 und in dem Prachtwerk von Hipkins & Gibb, „Musical instruments historic, rare and unique" (Edinburgh 1888), p. 15, mit einer schönen farbigen Abbildung (pl. VIII). — Umfang: G—c''' (ebenso bei den in der folgenden Fußnote und in den Fußn. 1, 4, 5 auf S. 79 erwähnten Instrumenten).

7 Kat. I (1904), p. 85 (mit Abbildung).

Paris 1623, im Konservatorium zu Paris (Nr. 320)[1], Virginals von Thomas White, [London?] 1651, im Museum zu York[2], und von Adam Leversidge 1666 bei Mr. A. F. Hill-London[3], ein Spinett von Phil. Denis, Paris 1672, im Pariser Konservatorium (Nr. 322)[4] und ein Oktav-Virginal von dem Pariser Richard aus demselben Jahre in der Berliner Sammlung[5], ein Clavicymbel mit den Initialen G G im Heyer-Museum zu Köln (Nr. 80)[6] — alles reich ausgestattete und bemalte Instrumente. Auch die „Clavecins brisés" von Jean Marius-Paris aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts gehören hierher[7], ebenso ein gleichzeitiges französisches Spinett vom Jahre 1709 im Konservatorium zu Brüssel (Nr. 1582)[8]. — Allerdings wäre bei einzelnen dieser Instrumente noch eine Nachprüfung erforderlich, ob sie „gebrochene Obertasten" aufweisen, da sie dann zu Schema VII oder VIII gehörten (s. unten). — Dem Anschein nach besaßen auch die zweimanualigen (Transponier-)Clavicymbel, die Joh. Ruckers d. Jüng. in Antwerpen um 1630—40 baute, im oberen Manual die „G-Kurzoktave" (nach Schema VI), während das untere Manual die „C-Kurzoktave" (nach Schema II) hatte[9].

Hier wäre auch auf ein seltenes Instrument des Brüsseler Museums hinzuweisen (Nr. 1132), das — abgesehen von seinem Alter — durch die merkwürdige Anordnung der Klaviatur der tiefsten Oktave auffällt: ein Claviorganum (Cembalo in Verbindung mit Orgel) von Alessandro Bortolotti 1585[10]. Die sechs tiefsten Tasten, die in ihrer Gruppierung mit dem Bild von Schema VI übereinstimmen, lassen nämlich im Pfeifenwerk der Orgel, das dem Saitenbezug entspricht, die Töne von G bis E in diatonischer Folge erklingen, so daß also die $^{\times}$H-Taste den Ton G, $^{\times}$C = A, $^{\times}$Cis = H, $^{\times}$D = C und $^{\times}$Dis = D ergibt; von E ab verläuft die Tastatur chromatisch.



Eine widersinnige Anordnung, wenn man bedenkt, daß C auf der $^{\times}$D- und D auf der $^{\times}$Dis-Taste gegriffen werden muß! Diese Gruppierung mag eine Ausnahme gewesen

[1] Kat. (1884), p. 83.

[2] F. W. Galpin, „Old English instruments of music" (London 1910), p. 128 (Abbildung: Pl. XXV). — Umfang: G—d‴.

[3] „... Cat. of the Music Loan Exhibition ... 1904" (London 1909), p. 171 (mit schöner Abbildung); vgl. auch Galpin, l. c. — Umfang: G—f‴.

[4] Kat. (1884) p. 83.

[5] Coll. Snoeck Nr. 214, Kat. (1894) p. 42.

[6] Kat. I, 96. Umfang: G—f‴, ebenso bei Heyer Nr. 93 (Kat. I, 109), Clavecin von L. V. (Amsterdam 1766), dessen Klaviatur jedoch ursprünglich zu einem andern Instrument gehörte.

[7] Berlin Nr. 1065, Brüssel Nr. 555 (1709), Paris Nr. 331. — Vgl. auch Kat. Heyer I, 244.

[8] Kat. III, 153. (p. 154: „D'après les lettres figurant sur les touches du clavier [vgl. Fußn. 5, S. 69], la première touche, au grave, en apparence le $^{\times}$si, donnait le sol, quarte inférieure de la touche suivante".) — Eine analoge Erscheinung ist beim Saitenbezug des franz. Psaltérion (Hackebrett) nachweisbar; s. Mersenne, „Harm. univers.", p. 173, und die Abbildung auf p. 174.

[9] Nach dem Bericht von Quirin van Blankenburg (1738), der als Umfang der beiden Manuale $^{\times}$H—c‴ und $^{\times}$E—f‴ angibt (E. Van der Straeten, „La musique aux Pays-Bas" I, 66; vgl. Hipkins' „Hist. of the Pfte." p. 82).

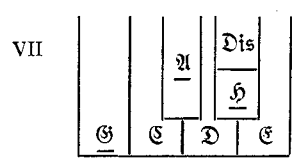
[10] Cat. Mahillon II, 354 f. Das Instrument stammt ebenfalls [vgl. Fußn. 8, S. 74] aus der Sammlung Contarini-Correr; s. M. f. M. VI, 107 Nr. 121. Auch B. arbeitete vermutlich in Cortona.

sein, kann aber als Zeugnis für die Skrupellosigkeit gelten, mit der die alten Instrumentenbauer, nur um Platz zu sparen, dem Spieler Unbequemlichkeiten der Applikatur zumuteten. „Was nun durch einen nähern und bequemern Weg kann verrichtet werden, so ist es lächerlich, wenn man es durch Weitläuftigkeit, Umschweif und Schwierigkeit thut", sagt der alte Werckmeister in seiner ‚Orgelprobe'[1].

Eine Bestätigung der „G-Kurzoktave" bieten übrigens auch Henry Purcells „Lessons for the Harpsichord or Spinnet" (London 1696)[2], da in dem dort enthaltenen Kupferstich der Klaviatur zwar $^{\times}$H als tiefste Taste angegeben ist, in den Stücken aber die Töne G und A vorkommen[3]. —

Wie oben gesagt, war die zweite Obertaste im Schema VI entweder für Dis oder für H bestimmt. Um beide Töne der Skala einzuverleiben, ging man gegen Ende des 17. Jahrhunderts dazu über, diese Taste zu „brechen", so daß folgendes neues Schema entstand:

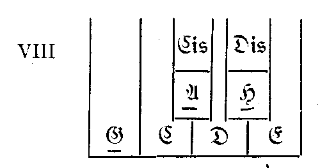
VII



Das Heyer-Museum in Köln besitzt einige derartige Instrumente: ein Spinett von Ch. Haward, London 1687 (Nr. 1094)[4], ein Oktavspinett von Abel Adam, Turin 1712 (Nr. 55), ein zweimanualiges Spinett von Chr. H. Bohr, Dresden 1713 (Nr. 56) und ein „Clavecin brisé" von Jean Marius, Paris 1713 (Nr. 83)[5]. Interessant ist, daß sich diese vier Instrumente auf einen kurzen Zeitraum, die Wende des 17. und 18. Jahrhunderts, und außerdem auf vier verschiedene Länder — England, Italien, Deutschland und Frankreich — verteilen: ein Beweis, daß diese Gruppierung damals im gesamten Klavierbau Eingang gefunden hatte.

Gleichzeitig gab es auch — hauptsächlich in England — Harpsichords und Spinette, bei denen auch die erste Obertaste „gebrochen" war, so daß die Klaviatur nun die vollständig chromatische oder „lange" große Oktave und von der Kontra-Oktave drei diatonische Unterstufen des Tones C (G, A, H) aufwies:

VIII



[1] Ausgabe Augsburg 1783, S. 73.

[2] „A choice collection of lessons . . .", s. Eitner VIII, 92 (Exempl. im Brit. Mus. und im Roy. College of music zu London).

[3] Hipkins & Gibb, l. c., p. 43 („. . . Purcell's diagram for the spinet gives the lowest key as BB, but, in the lessons, he here and there writes down to GG, also to AA, for which the lowest C♯ key would be similarly accommodated . . .").

[4] Kl. Katalog (1913), S. 16. Ebenso wohl bei dem Spinett von 1684 im Metrop. Mus. zu New York (Nr. 1223, Kat. p. 86); verschiedene andere Spinette Hawards sind in englischen Sammlungen bekannt (s. Grove IV, 636).

[5] Kat. I, 75 u. 100 (Abbildungen auf S. 73, 74, 98); vgl. auch den Nachtrag auf S. 114, der nach den obigen Angaben zu berichtigen ist. — Der im Kat. fehlende Name des Erbauers von Nr. 56 ist erst kürzlich entdeckt worden.

Also eine genaue Übertragung des Schemas der erweiterten „C-Kurzoktave" (III) auf die „G-Kurzoktave". — Erhaltene Instrumente dieser Art sind ein zweimanualiges Clavecin von Vincent Tibaut, Toulouse 1679, im Konservatorium zu Brüssel (Nr. 553)[1], ein Spinett von Stephen Keene, London 1685[2], und verschiedene Spinette von John Player (1710—20) in englischen Sammlungen[3]. — Zu erwähnen wäre noch, daß der Halbton Cis am spätesten in die Klaviatur aufgenommen und diese Obertaste auch auf sonst chromatischen Orgeln und Klavieren des 18. Jahrhunderts noch häufig fortgelassen wurde[4].

Vereinzelt kommen bei Klavieren übrigens auch gebrochene Untertasten vor, um einen tieferen Grenzton zu gewinnen, ohne eine neue Taste ansetzen zu müssen. An Beispielen finden sich im Heyer-Museum ein Oktav-Clavichord in Bibelform (Nr. 13; tiefste Taste: A/H)[5] und ein Cembalone von Ant. Migliai, Florenz 1702 (Nr. 82, mit F/G)[6].

Die Erweiterung des Klaviaturumfangs auf fünf volle Oktaven wurde gegen Ende des 17. Jahrhunderts vorgenommen. In England baute anscheinend Thomas Hitchcock als erster Spinette im Umfang von G–g'''[7], während in Frankreich Nic. Dumont das „grand ravalement" bei Clavecins mit einem Umfang von F–f''' eingeführt haben soll[8]. Die während eines großen Teils des 18. Jahrhunderts noch andauernde untemperierte Stimmung hatte zur Folge, daß man auch hier nicht selten die tiefste Obertaste Fis oder hie und da auch Fis und Gis[9] als in der Praxis unverwendbar und daher überflüssig wegließ — ebenso wie bei Orgeln und Klavieren „à ravalement" (d. h. mit C als Grenzton) Cis oder auch Cis und Dis ausfielen[10].

Eine gedrängte Zusammenfassung der Ergebnisse vorstehender Ausführungen ergibt folgendes Bild:

Die „kurze Oktave" ist eine platzsparende Einrichtung der tiefsten Oktave auf Orgel und Klavier; sie ist aus dem Bedürfnis hervorgegangen, den Umfang der Klaviatur über den mittelalterlichen Grenzton F nach der Tiefe zu erweitern. Da

---

[1] Kat. I², 483. (Hier werden Cis und Dis auf die vorderen, A und H auf die hinteren Tastenhälften verlegt; nach Analogie von Schema III dürfte aber die umgekehrte Anlage wahrscheinlicher gewesen sein. Hipkins — in Groves Dict. IV, 635 — nimmt beide Kombinationen an.)

[2] Farbige Abbildung in dem Prachtwerk von Hipkins & Gibb, pl. XXII.

[3] Grove IV, 635/36. Abbildung eines 1882 vom South Kensington-Mus. erworbenen derartigen Player-Spinetts (Nr. 466—'82) in Engels „Musical instruments" (1908), Fig. 64 (nach p. 120).

[4] Z. B. auch auf Silbermannschen Orgeln (s. Heyer-Mus. Nr. 250 [Kat. I, 306]; auch Nr. 247 u. 262, Brüssel Nr. 2703. Vgl. hierzu Adlungs „Mus. mech. Org." § 351 [II, 25]. — Beispiele an Klavieren: Heyer-Mus. Nr. 54, 77, Brüssel Nr. 1621, 2703, 2922, 2925/26, 2948 u. a.).

[5] Kat. I, 37 [statt G muß es dort A heißen].

[6] Ebenda S. 99.

[7] Grove IV, 636. Beispiele: London (Kat. p. 276), New York Nr. 1212 (p. 86), Kopenhagen Nr. 468 [John Hitchcock] (S. 115) u. a.

[8] Qu.: Michel Corrette, „Le maître de clavecin" (Paris 1753), p. 90 (Kat. Konf. Paris v. G. Chouquet, p. 86).

[9] Also eine Verlegung des alten Schemas I in die tiefere (Kontra-) Oktave! Beispiele: Cembalo von Nic. de Quoco 1694 im Konserv. Brüssel (Nr. 1602; Kat. III, 168) und Cembalo traverso von Bart. Cristofori, Florenz um 1725, im Heyer-Museum (Nr. 86; Kat. I, 103). — Be Harpsichords von Kirkman in London fehlt gewöhnlich die Fis-Taste. Ein Shudi-Harpsichord vom Jahre 1770 hat sogar einen Umfang bis C (Hipkins, p. 91).

[10] Dasselbe gilt von den höchsten Obertasten bei Orgeln und Klavieren. — Orgeln ohne die Obertasten Cis und Dis, deren Fehlen Mattheson im „Vollkomm. Kapellmeister" (Hamburg 1739) S. 471 als Übelstand rügt, besitzt das Heyer-Museum in Nr. 248 (Kat. I, 305) u. Nr. 311 (Regal; I, 332).

die Anordnung der Tastatur von Orgel und Klavier stets genau übereinstimmt[1], finden sich alle Arten der k. O., die auf der Orgel vorkommen, auch auf besaiteten Tasteninstrumenten. Aus der alten mit F endigenden Klaviatur (Schema I) entstand die „C-Kurzoktave" mit C = ×E als tiefster Taste und D und E auf den beiden Obertasten (II). Vervollständigt wurde diese durch Hinzunahme von Fis und Gis mittels Teilung oder Spaltung der Obertasten (III); „gebrochene" Obertasten in höheren Oktaven dienen für enharmonische Töne (dis/es, gis/as). Das Bestreben nach einer Vergrößerung des Umfangs bis zu G, der Subquarte von C, hatte die Einführung der „G-Kurzoktave" zur Folge, die in verschiedenen Kombinationen auftritt. Die Schemata IV, V u. ähnl. waren für die Praxis ziemlich belanglos: die zu größerer Verbreitung gelangte eigentliche „G-Kurzoktave" baut sich auf der ×H-Taste (= G) auf (VI—VIII); A hatte dann seinen Platz auf der ×Cis- und (zuweilen) H auf der ×Dis-Taste; letztere blieb jedoch meist ihrem eigentlichen Ton Dis bzw. Es vorbehalten (VI). Die G-Kurzoktave erfuhr wiederum durch „gebrochene" Obertasten eine Vervollständigung, und zwar wurde durch Teilen oder Spalten der zweiten Obertaste Dis und H erzielt (VII); bei einer Teilung auch der ersten Obertaste für A trat noch Cis hinzu (VIII), wodurch dann eine vollständige Chromatik der großen Oktave nebst drei diatonischen Kontratönen erzielt war.

Die verschiedenen Arten der k. O. waren zu großem Teil zeitlich nebeneinander im Gebrauch; daneben gab es auch schon seit etwa 1570 Klaviere mit langer Oktave und wieder andere, denen ein oder zwei Obertasten fehlten. Alles in allem: die in der Instrumentenkunde so häufig zu beobachtende Erscheinung, daß sich unvollkommene und rückständige Typen noch lange Zeit neben vorgeschritteneren Konstruktionen erhielten, gilt auch für den Umfang und die Anordnung der Klaviatur; die Mannigfaltigkeit der Formen, die sich hier vom Anfang des 16. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts verfolgen lassen, verbietet die Aufstellung allgemeingültiger Regeln. Von Wichtigkeit ist eine genaue Untersuchung bei jedem erhaltenen Instrument, ob es noch die ursprüngliche Tastatur besitzt oder ob diese in späterer Zeit verändert, d. h. in den meisten Fällen erweitert worden ist.

---

[1] Dies wird für das 17. Jahrhdt., wie nachträglich bemerkt sei, auch von Mersenne bestätigt (Harm. univ. p. 104; p. 164: „. . . le clauier de l'Orgue n'eſt pas different de celuy de Clauecin . . ."; p. 349: „. . . le clauier ordinaire . . . des . . . Orgues . . . n'eſt nullement different de celuy des Espinettes . . .").

Über ein handschriftliches Sammelwerk von Gesängen italienischer Frühmonodie

Von

Paul Nettl, Prag

Die Fürstl. Lobkowitzsche Sammlung in Raudnitz besitzt außer anderen musikalischen Schätzen[1] eine Handschrift, die in dem geschriebenen Katalog der Bibliothek einfach mit dem Titel „Ariette in musica da diversi Maestri" bezeichnet ist[2], die sich aber bei näherer Betrachtung als ein bedeutsames Sammelwerk von Gesängen der italienischen Frühmonodie ergab. Die Handschrift, die mit prächtigen Initialen und schön gearbeiteten Tier- und Pflanzenzeichnungen ausgestattet ist, enthält in großem Folioformate (28×42,5 cm) auf 135 originalpaginierten Seiten 67 Stücke, die zum größten Teil der Periode der italienischen Frühmonodie angehören, zum kleineren Teil drei- und vierstimmige weltliche Gesänge vorstellen. Dem prachtvoll ausgestatteten Titelblatt fehlt jede Bezeichnung und Datierung. Ein als „Tavola" bezeichnetes Inhaltsverzeichnis enthält die Textanfänge der einzelnen Werke. Über die Provenienz der Handschrift, die durchweg von einer geübten Hand geschrieben ist, war nichts in Erfahrung zu bringen. Ob sie etwa im 17. Jahrhundert aus Italien nach Böhmen gelangte oder ob sie in einem Lobkowitzschen Schlosse in Böhmen selbst angefertigt wurde, ließ sich nicht feststellen. Da die Entstehung der Handschrift in das erste Drittel des 17. Jahrhunderts fallen mag, könnte das Manuskript auch über Spanien nach Böhmen gekommen sein, da im 17. Jahrhundert ein großer Teil der Bibliothek aus Spanien erworben wurde[3]. Ich konnte nicht feststellen, ob die im Katalog des Liceo musicale von Gaspari-Torchi Bd. III, S. 24 beschriebene Handschrift, die *aber viel geringeren Umfanges ist als die Raudnitzer*, mit unserem Sammelwerk in verwandtschaftlicher Beziehung steht. Das Vorkommen des Perischen Stückes Uccidimi dolore, dessen Anfang ich im Faksimile mitteile und das bereits bei Solerti (Gli arbori usw. Bd. I, S. 32) neu gedruckt ist, deutet darauf hin, ebenso die Konkordanzen von Stücken des Michi. Da der Katalog Bologna sein Manuskript an das Ende des 17. Jahrhunderts setzt, so könnte die Bologneser Handschrift vielleicht als teilweise Tochterhandschrift der Raudnitzer aufgefaßt werden. Jedenfalls bereichert die Handschrift unsere Kenntnis der frühmonodischen Kunst beträchtlich; sie zeigt uns Kompositionen von bisher teilweise nur dem Namen nach bekannten Komponisten, gibt uns neue Kompositionen von bereits bekannten Musikern und bringt auch ganz neue Namen.

Um ein Bild über den Zeitraum zu geben, in dem sich die genannten Komponisten der Handschrift bewegen, lasse ich die Namen und ihre Lebensdaten, soweit dieselben bekannt sind, folgen:

Jacopo *Peri*, 1561—1633.
Luigi *Rossi*, 1598—1653.

---

[1] Eine bibliographische Studie von mir erscheint im Novemberheft der „Mitteilungen des Vereins für die Geschichte der Deutschen in Böhmen" unter dem Titel: „Musicalia der fürstl. Lobkowitzschen Bibliothek in Raudnitz."

[2] Sig. II. La 2.

[3] Ich benütze diese Gelegenheit, um Sr. Durchlaucht dem Erbprinzen Dr. Ferdinand *Lobkowitz* sowie dem Archivar Herrn Dr. *Brožek* für die Liebenswürdigkeit, mit der mir das Archiv zur Verfügung gestellt wurde, den herzlichsten Dank auszusprechen.


Al- cide Alcide Ingrato
come lasciar Iole

Alessandro Ghivizzani (von Emil Vogel auch Guivizzani geschrieben), 1572—1632, aus Lucca. Er war einer jener Komponisten, die 1617 mit Monteverdi, Muzio Effrem und Salomone Rossi die Musik zur „Maddalena" schrieben. Er war der Gatte der in dieser Handschrift ebenfalls vertretenen Settimia Caccini[1].

Nicola Parma, von spätestens 1580 bis nach 1611[2]. Er war aus Mantua gebürtig und bewarb sich, wie Bertolotti (Musici alla Corte dei Gonzaga in Mantova, S. 93) berichtet, um ein Kanonikat. Seine Zugehörigkeit zum Mantuaner Musikerkreis ist daher zumindest möglich, ein Umstand, der die Hypothese über die Herkunft unserer Handschrift (siehe weiter unten) stützt.

Settimia, bei Eitner mit „Signore", in dieser Handschrift stets mit „Signora", also als verheiratete Frau bezeichnet. Settimia ist niemand anderer als Settimia Caccini, die Tochter Giulio Caccinis und die Gattin des oben erwähnten Alessandro Ghivizzani. Sie trat 1615 in die Dienste des Herzogs von Mantua. Emil Vogel[3] berichtet über ihre Mitwirkung als Sängerin an dem am 21. Dezember 1628 im Teatro Farnese zu Parma aufgeführten musikalischen, von Monteverdi komponierten „Torneo", in welchem sie als Darstellerin der Aurora alle übrigen Sänger und Sängerinnen weit übertroffen habe. Während Settimia Caccini bisher nur den Ruf einer berühmten Sängerin hatte, erfahren wir durch unsere Handschrift, daß auch diese Tochter Caccinis, nicht nur Francesca, sich in der Komposition erfolgreich betätigt hat. Einen Hinweis auf Settimia als Komponistin finde ich nur bei Solerti (Musica, ballo e drammatica etc., S. 62): „L' 8 agosto [1611] l' Arciduchessa tenne il primo ricevimento ⟨et vi si fece musica dalle filiole [Francesca und Settimia] di Giulio Romano⟩." Vgl. auch die sonstigen Anmerkungen über Settimia bei Solerti.

Auffallend ist, daß Settimia Caccini in der Handschrift stets, Ghivizzani einmal mit dem Taufnamen bezeichnet ist. Dadurch liegt die Vermutung nahe, daß die Handschrift von jemandem angefertigt wurde, der dem Kreise Ghivizzani-Settimia zu Mantua nahe stand. Ist diese Vermutung richtig, so wären als Entstehungszeit der Handschrift die letzten Jahre des zweiten Dezenniums oder das dritte Dezennium des 17. Jahrhunderts, als Entstehungsort Mantua anzusehen.

Orazio dell' Arpe, etwa 1595—1641. Die Eitnersche Bio- und Bibliographie ist überholt durch eine ausführliche Monographie Camettis in der „Rivista musicale Italiana", Jahrg. 1914: „Oratio Michi Dell' Arpa", auf die ich hiermit verweise. Cametti gibt auch ein thematisches Verzeichnis der Werke Michis an, das auf Grund der Auffindung unserer Handschrift einer Ergänzung bedarf. Die Konkordanzen mit einer Bologneser Handschrift sind aus dem thematischen Verzeichnis bei Cametti leicht ersichtlich.

Giovanni Bettini, ein Schüler Antonio Brunellis, laut seinem 3. Buch der „Scherzi Arie, Madr." vom Jahre 1616[4].

Giambattista Anea Ballerino. Näheres unbekannt. Die Lesart Anca (Eitner) und Auca (Katalog Bologna) halte ich für unwahrscheinlich[5].

Francesco del Niccolino. Eitner führt unter Francesco Niccolini einen Kom-

[1] Siehe weiter unten.

[2] Siehe Eitners Quellenlexikon.

[3] „Marco da Gagliano" und „Claudio Monteverdi", Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft III und V.

[4] Exemplar Prager Universitätsbibliothek.

[5] (Vielleicht Giambatista dell' Aria? [Schriftleitung].)

ponisten aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts an, der jedoch mit unserem Komponisten nicht identisch zu sein scheint. Dagegen dürften auch die im Katalog 3 Bologna (247) beschriebenen Kompositionen des F. del Niccolino von dem hier genannten Komponisten stammen.

Agniolo, ebenfalls lediglich aus dem Bologneser Manuskript bekannt.

Die Handschrift enthält, wie bereits anfangs erwähnt, nebst einigen zwei- und dreistimmigen Vokalsätzen über einem Instrumentalbaß, in erster Linie monodische Kompositionen, die teils arios (durchgeführter Tanzrhythmus mit einfacher, volkstümlicher Melodik, also Instrumentalthematik), teilweise madrigalesk (längere Kompositionen, textgezeugte Stücke mit strenger Anlehnung an den Text), mitunter in Verbindung beider Stile komponiert sind. Die Bässe sind beziffert (meist niedrige Ziffern). Die Taktverhältnisse sind im Gegensatz zu den von Riemann im Handbuch der Musikgeschichte angezogenen Stellen leicht erkennbar, die Taktstriche verläßlich.

Dir Gegenüberstellung zwischen dem ariosen und madigalesken Stil, die zum erstenmal Eugen Schmitz in seinem Aufsatz „Zur Frühgeschichte der lyrischen Monodie Italiens im 17. Jahrhundert" (Jahrbuch Peters 1911) scharf herausgearbeitet hat, ist auch in unserer Handschrift die Grundlage einer Unterscheidung zwischen beiden Gruppen. Dabei kommt aber in Betracht, daß beide Stilarten einander gelegentlich nahe kommen, in anderen Fällen wieder die spätere Differenzierung zwischen „arios" und „rezitativisch" bereits deutlich erkennen lassen. Derartige Annäherungen beider frühmonodischer Stilarten finden sich besonders bei Ghivizzani und bei Settimia Caccini. Häufig zeigt auch der Übergang vom geraden in den Tripeltakt rhythmisch die Gegenüberstellung von Madrigal- und Arientypus an. Das Überwiegen des ungeraden Taktes bei der Arie ist symptomatisch für die Herkunft der Arie vom volkstümlichen Tanzlied.

Ich gebe nun ein Inhaltsverzeichnis der Handschrift. Die Numerierung der Sätze stammt von mir. Die kurzen Schlagworte, die ich bei der Lektüre der Handschrift notierte, sollen in jedem einzelnen Falle eine Vorstellung von der Form der einzelnen Stücke geben. Bei Peri und Rossi gebe ich auch die musikalischen Anfänge, damit etwaige Konkordanzen aufgezeigt werden können. Die Überschriften der einzelnen Stücke entsprechen dem Original[1].

1. „Prima Stanza del Sig. Luigi Rossi" („Questi caldi sospiri"). Drei Strophen über einem gleichbleibenden Baß. Die Stanzen sind in zweiteiliger Liedform (C- und 6/4-Takt). Die Bässe der einzelnen Strophen sind jedoch leicht variiert und nähern sich mehr dem Strophenliede Caccinis.



2. „Del Sig. Orazio del' Arpe" („Guarda, guarda mio core"), zweiteiliges Stück in ariosem Stil.
3. „Del. Sig. Allessandro"[2] („Vicino al fonte gli augelli"), einfaches, arioses Stück in knapper Form.

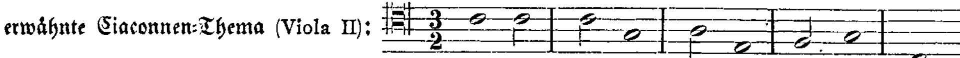
[1] In allen Fällen, in denen die Stücke nicht ausdrücklich als zwei- oder mehrstimmig bezeichnet werden, handelt es sich um einstimmige Kompositionen.

[2] Scil. Ghivizzani.

4. „Di Parma" („Il più vago, e più pongente stral"). Dreistrophig, strophisch komponiertes Stück in madrigalischem Stil.
5. „Di Parma" („Senti mio caro à cui si suela"). Knappe einteilige, strophisch komponierte Arie mit ausgeschriebenem viertaktigen Instrumental-Ritornell am Schluß (Terz-Parallelen über dem Baß).
6. Anonym: „Filli mia, se vi pensate". Strophenlied in knapper Form.
7. „Del Ghivizan" („Amor sento ben io"). Zweiteiliges madrigalisches, stark koloriertes Strophenstück.
8. „Della Sigra Settimia" („Gia sperai, non spero hor più"). Größer angelegtes strophisches Gesangsstück, in dreiteiliger Form, wie sie ähnlich gelegentlich bei Antonio Brunelli durch Gegenüberstellung zweier madrigalesker und einer ariosen Partie (C-, 3-, C-Takt) Anwendung findet. Für die Herausbildung der späteren „Arie-Rezitativ"-Form ist diese Art von Stücken besonders bedeutungsvoll. Der mittlere ariose Teil von einfacher, melodischer, sequenzartiger Linienführung ist stark koloriert.
9. „Del Sig. Giovambattista dell' Anea Ballerino" („Amanti non scherzate"). Strophischer, einteiliger, gelegentlich stark kolorierter Gesang in ariosem Stil.
10. „Del Sig. Alessandro Ghivizan" („Vago mio viso"). Strophischer, dreiteiliger Gesang. 1. Teil: 3-Takt, 2. Teil: C-Takt, 3. Teil: 3-Takt. Dabei ist der 1. und 3. Teil arios, der Mittelteil madrigalesk. Der letztere ist eine Chaconne über das bekannte Ostinato-Thema: Aria della ciaconna[1].



[1] Auf die Bedeutung dieses Themas, das eine ähnliche Stellung wie das Ruggiero-Thema einnimmt, haben bereits Riemann („Der Basso Ostinato und die Anfänge der Kantate", S. d. JMG XIII) und Schmitz (Gesch. d. Kantate, S. 60) aufmerksam gemacht. Ich erlaube mir, die Liste dieser Ostinato-Kompositionen außer mit den in unserer Handschrift genannten Stücken noch mit einigen Kompositionen aus der Instrumentalliteratur fortzusetzen. In J. K. F. Fischers „Journal du Printemps" findet sich eine Chaconne über den genannten Baß. In einem Manuskripte des Kremsierer Archivs (Sparten im musikhistorischen Institut in Wien) kommt eine „Serenada a 5" von H. F. Biber aus dem Jahre 1673 vor (Serenada, Aria, Gavotte, Ciaconna, Retirada). Die Ciaconna, die pizzicato gespielt wird, ist nun dadurch interessant, daß sie zwei Ostinato-Themen hat, und zwar das oben erwähnte Ciaconnen-Thema (Viola II):



und einen vom „Nachtwächter" gesungenen Ostinato-Baß:



Hört ih Herrn unot lasst euch sagn, der Ha - mer, der hat zehn ge-schlagn. usw.

Es ist ersichtlich, daß der zweite Baß nicht jene Obstinatheit wie das Ciaconnenthema hat. Eine Chaconne in Lullys „Roland" beginnt:



um jedoch bald die Gestalt des absteigenden Tetrachords anzunehmen. Auch im „Phaëton" wechselt in einer Chaconne das genannte Thema:





Das Thema wird sechsmal wiederholt, wobei die Singstimme ganz souverän und dem Texte angepaßt geführt wird. Das Stück ist von besonders ausdrucksvoller Empfindung.

11. Anonym: „Itene (!) miei sospiri". Durchkomponiertes madrigaleskes Stück, stellenweise koloriert. Merkwürdig ist folgende, von der Singstimme auszuführende Stelle in der Art der alten Hoquet-Manier:

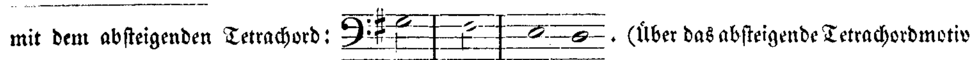


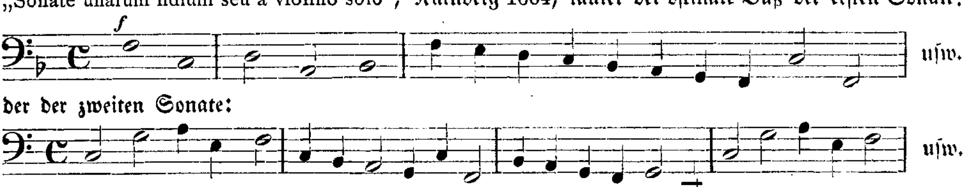
12. Di Parma („Core di questo core"). Strophischer, dreiteiliger Gesang (C-, C-, 3-Takt). Die beiden ersten Teile madrigalesk, der letzte arios.
13. „Ciaconna" (anonym), „Amor crudo fier tyranno". Über folgendem Ostinato:



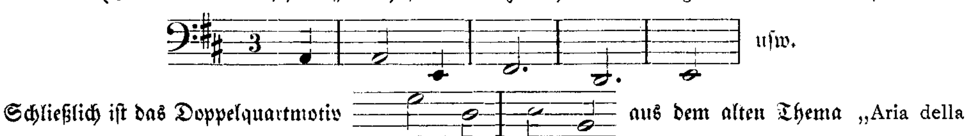
wird in vier Teilen ein kantatenartiger Gesang abgewandelt. Trotzdem die vier Teile metrisch gleich sind (achtzeilige, trochäische Dimeter), wird der genannte Ostinato infolge der Verschiedenheit der Anbringung von melismatischen Dehnungen verschieden oft produziert. Wir haben es hier eigentlich mit einer doppelten Anwendung des Ostinato-Prinzips zu tun, und zwar im großen durch die Strophenteilung und im Kleinen durch die Einführung des Ostinato-Motivs überhaupt.
14. Di „Parma" („Lascero di seguir"). Zweiteiliges, strophisches Stück.
15. Del. Sig. Alessandro Ghivizani: „Tue luci ridenti". Zweiteiliges Stück in ausgesprochen ariosem Stil mit Melismen, die G. melodisch, meist mit sequenzartigen Fortschreitungen, anwendet. G. scheint eine Vorliebe für das oben erwähnte Thema „Aria della Ciaccona" zu haben, denn er führt es gleich zu Anfang im Baß ein, um es aber nach einem zweimaligen Vortrag wieder fallen

---

mit dem absteigenden Tetrachord:  . (Über das absteigende Tetrachordmotiv vergleiche meinen Aufsatz „Zwei spanische Ostinato-Themen" in der Zeitschrift für Musikwissenschaft, 1. Jahrgang, Heft 12.) Auch Johann Heinrich Schmelzer verwendet das Thema mit Vorliebe. In den „Sonate unarum fidium seu a violino solo", Nürnberg 1664, lautet der ostinate Baß der ersten Sonate:



Auch im Ms. 16583 der Wiener Hofbibl. (Ballettarien) verwendet Schmelzer das Thema, so folgende Ciaconna (Serenata in Maschera „den hof Damas zu Ehren den 26. Februari anno 1669"):



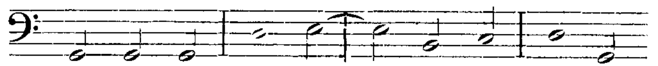
Schließlich ist das Doppelquartmotiv aus dem alten Thema „Aria della Ciaconna", erwachsen. Es ist der Ostinato unzähliger späterer Chaconnen und Passacaglien. Daß auch die Buxtehudesche und die Bachsche Passacaglia thematisch ihre Wurzel in der Aria della Ciaconna haben, ist leicht ersichtlich. Dagegen war selbstverständlich Richard Wagner bei der Konzeption des „Glockenmotivs" im Parsifal nicht von dem alten Chaconnenthema beeinflußt. In der modernen Musik klingt das Doppelquartthema noch im Hauptthema der ersten Symphonie von Gustav Mahler nach.

zu lassen. Das Stück ist von besonderer Schönheit und vorgeschrittener Ausdruckskraft.

16. Della Sig. Settimia: „Se miei tormenti". Strophisches arioses Stück von einfacher Struktur.
17. Del Sig. Jacopo Peri: „Se da l'aspro martire". Durchkomponiertes, umfangreiches Stück echt Perischen Stils. Minutiöses Eingehen auf Text und Sinn. Pausenlose, langausgehaltene, unbewegliche Bässe.



18. Di Parma: „Negami un bacio". Strophische, zweiteilige Arie, erster Teil rezitierend (C), zweiter Teil arios (3-Takt), abermals über dem Chaconnenthema, das viermal in folgender Form vorgetragen wird:



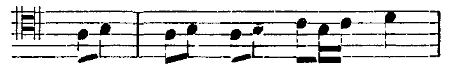
19. Di Parma: „Lilla, tu mi disprezzi". Strophisches, knappes arioses Stück, Wechsel der Taktart von C auf 3, 2. Teil im 3-Takt mit tanzartigem Rhythmus und instrumentalen kurzen Zwischenspielen.
20. Del Sig. Giovanni Bettini: „Per servire à bella Dama". Strophische, einfache Arie im 3-Takt.
21. Anonym: „Dialogo Choro et Amante", „Questo hoimè, che langue, e muore". Wechselgesang zwischen Amante (Solo) und dreistimmigem Chor in folgender Anordnung: Choro, Amante (1. parte), Amante (2. parte), Choro, Amante (3. parte), Amante (4. parte), Choro. Während der Sologesang nur leichte Varianten über dem gleichbleibenden Baß bringt, ist der Chor in allen Fällen seines viermaligen Auftretens textlich und musikalisch gleichlautend. Zwölftaktiger homophoner Satz mit Wechsel der Taktart 3 + C. Über die Form der „Sujetkantate" vgl. Schmitz: Geschichte der Kantate. S. 49.
22. Anonym: „Occhi d'amor fiamette". Über einem gleichbleibenden Baß wird in sieben Teilen (Prima parte usw.) ein zweiteiliger Liedsatz (madrigalesker Stil) abgewandelt. Der erste Teil hat am Schluß ein mit Basso solo bezeichnetes, nicht ausgeschriebenes Ritornell. An den Sänger werden infolge der ausgedehnten Koloratur hohe Anforderungen gestellt.
23. Del Sig. Jacopo Peri: „Uccidimi dolore".
Auch dieses Perische Stück ist von bedeutendem Umfang und durchkomponiert. Ansonsten gilt das von Nr. 17 Gesagte. Das Stück ist bemerkenswert durch den echt Perischen Adel der Melodie, die stellenweise zu einem wahrhaften Rezitativ vordringt. Nicht unerwähnt bleibe, daß hier wie auch in anderen Fällen der Generalbaß an manchen Stellen andeutungsweise ausgeschrieben ist. Im 107. Takt findet sich die folgende Stelle:



24. Del Sig. Jacopo Peri: „Tu dormi e 'l dolce sonno“ mit folgendem Anfang:



Das Stück ist strophisch, jedoch sind die einzelnen Strophen nach Art der über einem gleichbleibenden Baß komponierten Stücke in drei Teile gegliedert (1.—3. parte), diesmal aber mit verschiedenen Bässen. Peri verwendet hier auch melismatische Phrasen, so im zweiten Teil über dem „o“ des Wortes „hora“:



25. Del Sig. Orazio del Arpe: „Nella bella staggion ch'a i raggi tepidi“. Vierstrophiger Gesang, in dem die einzelnen Strophen über einem gleichlautenden Baß abgewandelt werden. Zahlreiche Koloraturen und Läufe. Im Gegensatz zu den Perischen Bässen sind diejenigen des Orazio (auch Parma und Settimia) weit beweglicher und eignen sich durch ihre konzise Gestalt zu ostinater Verwendung.
26. Del Sig. Orazio del Arpe: „Sino a' quel segno, o Dori“. Fünfstrophiger, über gleichem Baß komponierter Gesang, zweiteilige Liedform, stark koloriert, bewegter Baß.
27. Del Sig. Orazio del Arpe: „Fierissimo dolore“. Umfangreiches Stück in Perischem Stil, langsam fortschreitender, pausenloser Baß, madrigalesk.
28. Del Sig. Orazio del Arpe: „Perdan quest' occhi il Sole“. In gleicher Art wie Nr. 27, im Anfang liegender Baß, der allmählich immer bewegter wird. Singstimme koloriert. Ungefähr in der Mitte des Stückes findet sich die Bezeichnung „Basso solo“, wobei aber sowohl Baß als auch Singstimme aussetzen. Einmaliger Taktwechsel von C zu 3. Das Stück ist von besonders dramatischer Kraft.
29. Di Francesco del Niccolino: „Ahi, chi mi porge aita“. (!) Fünfstrophiger, zwar nicht über ganz gleichen, sondern nur schwach geänderten Bässen abgewandelter Gesang. Baß stellenweise sogar in Sechzehnteln bewegt, auch Singstimme stark koloriert.
30. Del Niccolino: „Sono li strali d'Amor“. Dreistrophiges arioses Stück im 3-Takt, im Baß diatonische Halbe-Notengänge.
31. Anonym: „Più soaue d'ogni fiore“. Dreistrophige, knappe, zweiteilige Arie.
32. Del Niccolino: „Se le mie pene“. Ähnlich wie Nr. 31, zwischen Singstimme und Baß leichte Imitationen.
33. Del Sig. Luigi Rossi: „Io era pargoletta“.



Einfache, einstrophige, knappe Liedform, mit bewegten Baßgängen. Interessant sind hier die ausgeschriebenen Andeutungen für den Generalbaßspieler, aus denen

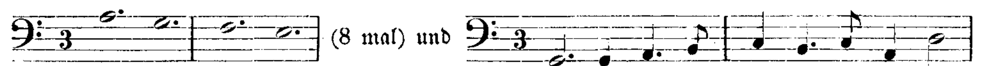
zu ersehen ist, wie die Praxis auf kleine kontrapunktische Imitationen bei der Begleitung des Continuos keineswegs verzichtete. Takt 15 lautet beispielsweise folgendermaßen:



wobei das Anfangsmotiv Verwendung findet.

34. Del Niccolino: „Tu dormi, anima mia". Zwei Strophen, deren jede einzeln komponiert ist. Besonders ausdrucksvoller Gesang.
35. Del Sig. Agniolo: „S' io m'innamoro". Dreistrophig komponierter arioser Satz.
36. Anonym: „O bei lúmi, ò chiome d'oro". Zweistrophig, strophisch einfacher Gesang.
37. Della Sigra. Settimia: „Gioite al mio gioir cortesi amanti". Vierstrophiger arioser Satz, strophisch komponiert im 3-Takt. Die Akzidentalen sind wie überall sehr unregelmäßig gesetzt.
38. Anonym: „Occhi bellissimi". Dreistrophiger, strophisch gesetzter arioser Satz im 3-Takt. Als Taktvorzeichen C, 3. Zum Schluß ein als „Basso solo" bezeichnetes Ritornell, von dem aber nur der Baß notiert ist.
39. Anonym: „Dimmi, dimmi, fanciuletta". Dreistrophiges, strophisch komponiertes zweiteiliges Lied.
40. Del Sig. Giam Battista del Anea Ballerino: „Pascermi di dolore". Dreistrophiges, strophisch komponiertes zweiteiliges Stück (C + 3).
41. Del Niccolino: „Volate, scherzate". Zweistrophiges, strophisch komponiertes einfaches, zweiteiliges Liedchen.
42. Anonym: „Juridi (?) è canti". Wie Nr. 41.
43. Del Sig. Alessandro Ghivizan: „Pur una volta". Dreistrophiger, strophisch komponierter arioser Satz mit zahlreichen Koloraturen der Singstimme.
44. Del Niccolino: „Più che saeta". Dreistrophige, strophisch komponierte Arie. Am Schluß viertaktiges Instrumental-Ritornell (Basso solo).
45. Di Parma: „Cantan gl' augelli". Dreistrophiges, strophisch komponiertes zweiteiliges Lied. Zahlreiche Koloraturen, zum Schluß wird eine einzige Note in der Singstimme (f) durch neun Takte gehalten.
46. Della Sigra. Settimia: „Io giá ti suo fedele". Fünfstrophiges, strophisch komponiertes, zweiteiliges, mit Koloratur versehenes Stück. Langgehaltene Noten in der Singstimme.
47. Di Parma: „Chi vuol vedere". Wie Nr. 46.
48. Del Sig. Giovanni Bettini: „Questa pallida carta". Ausgedehntes, melismenloses, madrigaleskes Stück in Perischem Stil. (Liegende, pausenlose Bässe, strenge Deklamation.)
49. Del Giovambattista del Anea Ballerino: „Invan mi fuggite". Vierstrophiges, strophisch komponiertes Stück, gehende Viertelnotenbässe; ohne höheren Anspruch.
50. Del Sig. Giovambattista del Anea Ballerino: „Che farai alma mia". Dreistrophiges, strophisch komponiertes Stück. C, 3, 6/4-Takt.

51. Del Sig. Giovambattista del Anea Ballerino: „Voi m'ancidete". Vierstrophiges, strophisch komponiertes einfaches Lied; am Schluß kurzes Instrumental-Ritornell.
52. Del Signor Orazio del Arpe: „Infelice mia vita". Dreistimmiges, dreistrophiges, strophisch komponiertes kurzes Sätzchen.
53. Del Signor Orazio del Arpe: „Della sorte mi lamento". Dreistimmig. Dreistrophiges, strophisch komponiertes Sätzchen, die ersten zwei Strophen jedoch vollständig ausgeschrieben (Prima, seconda stanza). Stellenweise zwischen Tenor und Baß parallele Terzkoloratur.
54. Del Sig. Giovanni Bettini: „Su su bei sguardi". Dreistimmig. Dreistrophiges, strophisch komponiertes Sätzchen[1].
55. „Filli mia . . ." Dreistimmiges, dreistrophiges, dreiteiliges Sätzchen.
56. „Si che non voglio più amare". Dreistimmiges, vierstrophiges Sätzchen.
57. „Lacci strali catene". Dreistimmig. Dreistrophig, zweiteilig.
58. „Si, si v' intendo". Wie Nr. 57.
59. „Occhi belli, ond' il mio core". Ebenfalls wie Nr. 57.
60. „Fuggi pur". Dreistrophiges Stück für zwei Singstimmen (Diskant und Baß mit beziffertem Instrumentalbaß).
61. „Non mirar, non mirar". Dreistimmiges, vierstrophiges Sätzchen.
62. „Con sdegnose minaccie". Dreistimmiges (Diskant, Tenor, bezifferter Instrumentalbaß), einstrophiges Sätzchen[2].
63. „Al seren di due ciglia". Dreistimmiges (zwei Diskante und bezifferter Instrumentalbaß), einstrophiges Sätzchen.
64. „Non sà l'arte d'amore". Dreistimmiges, dreistrophiges Sätzchen.
65. „Vise dolce mia voce". Vierstimmiger Gesang mit folgenden Rollen (Stimmen): Eurilla (Sopran), Silvia (Sopran), Fileno (Baß) Instrumentalbaß. Das Stück ist ein Wechselgesang mit gelegentlich gut ausgenützten Ensemblewirkungen. Das Ganze chaconnenartig über folgenden nicht streng durchgeführten Ostinatomotiven:



welch letzteres Motiv sich aber bald in folgendes Motiv umwandelt:



das wiederum nach mannigfachen Modifikationen zur ersten Tetrachordgestalt zurückkehrt.
66. „Chi t' ha detto"[3]. Vierstimmiges, vierstrophiges Sätzchen (Alt, Tenor, Baß, Instrumentalbaß), zweiteilig. Der zweite Teil über folgendem Ostinato:



67. „Angosciosi sospir". Ganz kurzes, dreistrophiges Sätzchen, bei dem laut Vorschrift ein Refrain öfter zu wiederholen ist (Si replica sempre: Muori occhi etc.).

---

[1] Alle folgenden Stücke sind anonym und strophisch komponiert.

[2] In der erwähnten Bologneser Handschrift (Q 49) mit dem Autornamen Francesco Rigetti, der offenbar mit Fr. del Niccolino identisch ist [Schriftleitung].

[3] In der Tavola sind zwei Strophen dieses Stückes als eigene Stücke geführt, gehören jedoch zusammen.

Meyerbeer im Dienste des preußischen Königshauses

Von

Wilhelm Altmann, Berlin

Eine ungemein wertvolle Sammlung ist vor einiger Zeit der Musik-Abteilung der Preußischen Staatsbibliothek zugefallen, die sehr reichhaltige Bibliothek Meyerbeers, die auch fast sämtliche seiner zahlreichen gedruckten und ungedruckten Werke in seiner eigenen Niederschrift enthält. Drei preußische Könige haben diesen Tonsetzer, den bedeutendsten, der in der Stadt Berlin zur Welt gekommen ist, hochgeehrt und seine Dienste in Anspruch genommen. Sie ihnen zu leisten war sein Stolz, wenn damit für ihn auch manche Störung und Aufregung verbunden war. Jedenfalls schlang sich ein Band um Königshaus und Tonkünstler, das man innig nennen durfte. Darüber einiges mitzuteilen, dürfte auch in heutiger Zeit nicht ohne Interesse sein. Es läßt sich aber dabei nicht vermeiden, auch das sonstige Leben Meyerbeers[1] gelegentlich kurz zu streifen.

Bekanntlich war unser Jakob Meyerbeer der älteste, am 5. September 1791 geborene Sohn des nur 22 Jahre älteren sehr begüterten Zuckersieders und späteren Großkaufmanns Jakob Herz Beer. Dessen Haus wurde, besonders infolge der Anziehungskraft seiner hochgebildeten und sehr klugen, auch höchst wohltätigen Frau Amalie geb. Wulf sehr bald immer mehr und mehr zu einem Mittelpunkte der aufgeklärten Kreise Berlins. Hier verkehrten, ohne an der Religion ihrer Wirte Anstoß zu nehmen, alle Leuchten der Wissenschaft und Kunst, aber auch Adlige, Offiziere und hohe Beamte. So konnte es geschehen, daß unser Meyerbeer schon als Kind mit dem nur 4 Jahre jüngeren späteren König Friedrich Wilhelm IV. bei einem Fräulein von Bischofswerder öfters gespielt hat, so fand er schon in jungen Jahren in Alexander von Humboldt einen treuen Freund und Berater.

Frühzeitig wurde seine hervorragende musikalische Begabung schon erkannt. Zu seinem Klavierlehrer nahm der Vater den damals auch als Pädagogen besonders geschätzten Franz Lauska an. Von diesem wurde der Knabe so sehr gefördert, daß er bereits mit 9 Jahren öffentlich auftreten und sogar Mozarts Konzert in Dmoll unter Begleitung des Orchesters vortragen konnte. Er hat von da ab öfters in Konzerten mitgewirkt und besonders gern fremde, nach Berlin kommende Künstler unterstützt, so z. B. den berühmten Geiger Spohr. Als der sehr gefeierte Klavierspieler Muzio Clementi, dessen Gradus ad parnassum genannte Etüden-Sammlung auch heute noch der Schrecken der Klavier spielenden Jugend ist, im Jahre 1802 sich in Berlin aufhielt, ließ er sich dazu herab, dem jungen Meyerbeer einige Stunden zu geben.

Schon als vierjähriges Kind hatte dieser eigene Melodien zu erfinden gewußt, aber erst in seinem 12. Lebensjahre erhielt er richtigen Kompositionsunterricht und zwar bei Karl Friedrich Zelter, der damals im Berliner Musikleben eine besonders große Rolle spielte. Aber bei diesem wohl etwas reichlich pedantischen und umständlichen Musikmeister, den Goethe mit seiner besonderen Freundschaft bedacht hat, hielt es der Knabe nicht lange aus, suchte aber in möglichst guten Beziehungen zu dem einflußreichen Manne zu bleiben; er trat auch in die von diesem geleitete Singakademie im Jahre 1805 als ausübendes Mitglied ein. Geregelten Theorie-Unterricht nahm er erst wieder vom nächsten Jahre ab bei dem unermüdlich schaffenden

---

1) Vgl. auch Wilh. Altmann, Meyerbeer-Forschungen in: S. d. JMG, IV (1902/3) S. 519 ff.

Tonsetzer und Kapellmeister am Berliner Opernhause Bernhard Anselm Weber, dessen Musik zu Schillers Jungfrau von Orleans und Wilhelm Tell noch heute an manchen Bühnen benutzt wird. Er war ein Schüler des damals wohl sehr überschätzten, doch auf jeden Fall als eine starke und eigenartige musikalische Persönlichkeit zu betrachtenden Abts Vogler, dessen Tonschöpfungen uns heute ebenso wenig munden wollen, wie die meisten Zelters. Was lag näher, als daß Meyerbeer sich 1810 entschloß, zu Vogler selbst nach Darmstadt gewissermaßen in die Meisterschule zu gehen?

Schon war er selbst mit eigenen Werken an die Öffentlichkeit getreten, ja sogar das königliche National-Theater hatte ihm soeben seine Pforten erschlossen. Am 26. März 1810 war dort erstmalig „Der Fischer und das Milchmädchen" oder „Viel Lärm um einen Kuß", ein ländliches Divertissement vom königlichen Ballettmeister Lauchery in Szene gegangen, das noch zwei Wiederholungen (am 7. April und am 15. Juli desselben Jahres) fand. Zwar war der Name des Tonsetzers auf dem Theaterzettel und in den Zeitungsanzeigen nicht genannt, aber alle Welt wußte, daß die Musik von dem jungen Meyerbeer herrührte. Umso merkwürdiger ist es, daß weder in der Spenerschen noch in der Vossischen Zeitung, die beide die Berliner Theater-Verhältnisse sehr sorgsam zu verfolgen pflegten, von diesem Divertissement und seinem musikalischen Schöpfer irgend welche Notiz genommen worden ist. Die Partitur dieser noch recht einfach gehaltenen Ballettmusik liegt jetzt auch in unserer Musik-Abteilung, leider aber fehlt uns, wie überhaupt zu sehr vielen Bühnenwerken, das Szenarium und das Textbuch.

In Darmstadt fand Meyerbeer unter seinen Mitschülern den späteren Komponisten des „Freischütz" und den durch seine kirchlichen Kompositionen bekannt gewordenen Johann Baptist Gänsbacher vor. Mit beiden, ebenso mit dem später als Juristen wie als Musiktheoretiker gleich bedeutenden Gottfried Weber blieb er Zeit ihres Lebens in treuer Freundschaft verbunden. Er hatte mit ihnen sogar eine Art Bund[1] abgeschlossen, sich gegenseitig, auch mit der Feder, aufs wärmste zu unterstützen. Vogler trieb mit ihm vor allem kirchliche Musik, ließ ihn tüchtig Orgel spielen und täglich mit zur Messe gehen, ohne den Versuch zu machen, ihn der mosaischen Religion zu entfremden. Ihr ist Meyerbeer bis ans Ende seines Lebens auch treu geblieben, vor allem mit Rücksicht auf seine erst im Jahre 1854 gestorbene Mutter. Er schloß sich später dem Freimaurer-Orden an, glaubte aber, daß der Gott, zu dem er betete, alle seine persönlichen Wünsche erfüllen könne. Er hat übrigens, freilich erst in seinen späteren Lebensjahren, das neue Testament ganz genau gelesen und nichts dagegen gehabt, daß seine älteste lebende Tochter noch, bevor sie sich mit einem adeligen Offizier vermählte, den Glauben ihrer Väter abschwor.

Das Ergebnis der sorgsamen kirchenmusikalischen Studien Meyerbeers bei Vogler war vor allem das Oratorium „Gott und die Natur", das dem damals 20jährigen Tonsetzer den Titel eines Großherzoglich Darmstädtischen Hofkomponisten einbrachte.

Neben eindringenden theoretischen Studien und neben seiner eifrigen Kompositionsbetätigung übte er auch sehr fleißig das Klavierspiel. Seine glänzende Virtuosität zeigte er besonders gern, wenn er sich auf Reisen befand. Auf Gelderwerb auszugehen, hatte er ja — übrigens Zeit seines Lebens — nicht nötig, darum war ihm nach Abschluß der Studien bei Vogler das Wanderleben gerade recht, ins-

---

[1] Vgl. Wilh. Altmann, Briefe Meyerbeers an Gottfried Weber im 28. Bande (1908), der Halbmonatsschrift „Die Musik", S. 72. Die Statuten dieses Bunds sind in K. M. v. Webers Gesammelten Schriften, hrsg. v. Georg Kaiser abgedruckt.

besondere suchte er gern schöne Gegenden auf und suchte die Opernverhältnisse der größeren, namentlich Residenzstädte möglichst kennen zu lernen. In Berlin hielt er sich nur gelegentlich und vorübergehend die nächsten Jahre auf, mied es sogar so manches Jahr ganz.

Nicht als ob ihm Heimatsgefühl oder gar Vaterlandsliebe gefehlt hätte, denn als Napoleon zum ersten Male gestürzt war, als nach dem Pariser Frieden von 1814 die Heimkehr des preußischen Königs an der Spitze seiner siegreichen Truppen und die Zurückführung des von dem Korsen geraubten Viergespannes der Victoria nach dem Brandenburger Tor zu erwarten war, da glaubte Meyerbeer, in der Ferne auch sein Scherflein zur vaterländischen Begeisterung beitragen zu müssen. Ein Doktor E. Veith dichtete ihm das Singspiel „Das Brandenburger Tor", dessen Dialog-Text mir leider nicht zugänglich gewesen ist. Auf der Partitur hat Meyerbeer vermerkt: angefangen am 3. April 1814 in Venedig, beendigt am 20. August 1814 in Döbling bei Wien. Da der Einzug durch das Brandenburger Tor bereits im Juni gewesen war, kam also Meyerbeer mit seinem Singspiel zu spät. Dies war wohl auch der Grund, daß das königliche National-Theater, für das er es bestimmt hatte, mit der Aufführung sich nicht mehr befassen wollte. Merkwürdigerweise gibt Schucht, der bisher die ausführlichste Biographie Meyerbeers geschrieben hat und dabei von diesem sehr unterstützt worden ist, als Entstehungszeit das Jahr 1824 an. Das Riemannsche Musik-Lexikon setzt es ebenso falsch in das Jahr 1823. Beide Daten erklären sich vielleicht daraus, daß damals versucht worden ist, dieses Singspiel nachträglich auf die Bühne zu bringen. Es war bereits Meyerbeers drittes deutsches Bühnenwerk. Vorausgegangen waren ihm „Jephtas Gelübde", das 1813 im Münchner Hoftheater ein kurzes Scheinleben geführt hatte, und „Abimelek" oder „Wirt und Gast", welche Oper in Stuttgart in demselben Jahre auch nur einen vorübergehenden Erfolg gefunden hatte, aber später durch Meyerbeers treuen Freund Karl Maria v. Weber[1] in Prag und Dresden einige Male aufgeführt worden ist. Diesen beiden ersten Opern war auch vor allem infolge der Texte von vornherein die Lebensfähigkeit unterbunden.

Meyerbeers Wandertrieb führte ihn im Jahre 1815 erstmalig nach Paris, seiner späteren zweiten Heimat. Von 1816 bis 1823 lebte er vorwiegend in Italien. Hier schuf er ausschließlich italienische Opern, in denen er, wie so mancher andere Deutsche, den eingeborenen Tonsetzern an melodischer Gefälligkeit nachzueifern suchte und erfolgreich mit ihnen in Wettbewerb trat.

Natürlich verfolgte man von Berlin aus mit gespannter Aufmerksamkeit seine Laufbahn als italienischer Opernkomponist. Bereits mit seinem ersten Versuche auf diesem Gebiete, mit »Romilda e Costanza«, erregte er ein ziemliches Aufsehen. Grund genug für den General-Intendanten der Berliner Königl. Schauspiele, den Grafen Brühl, von dem Vater des jungen Tonsetzers am 30. August 1817 die Partitur dieser Oper zu erbitten. Ob diesem Wunsche Folge geleistet worden ist oder nicht, entzieht sich meiner Kenntnis. Jedenfalls aber gelangte diese Oper in Berlin nicht zur Aufführung, vielmehr war das erste Werk Meyerbeers, das im Berliner königl. Opernhause in Szene ging, dessen italienische Oper „Emma von Roxburg". Sie brachte es freilich nur auf 3 Aufführungen. Doch muß der General-Intendant Graf Brühl von der Musik einen sehr guten Eindruck gehabt haben, denn wenige Tage

[1] Am 7. Oktober 1815 schreibt Weber an den Grafen Brühl: „Wir studieren jetzt die Oper ‚Wirt und Gast' von Wohlbrück und Meyerbeer ein: trefflich komisches Gedicht, ebenso treffliche, geniale Musik, nur ungemein schwierig wegen der zarten Nüanzierung und notwendigen Ensembles des ganzen Spiels und Gesangs".

nach ihrer Erstaufführung, am 11. Februar 1820, wandte er sich wieder an Meyerbeers Vater, um die Partitur des „Abimelek" zu erhalten. Es war dies aber nicht, wie er glaubte, ein neues Werk Meyerbeers, sondern, wie wir bereits gesehen haben, dessen zweite deutsche Oper, die auch gelegentlich mit dem Nebentitel „Die beiden Kalifen" bezeichnet wurde. Vermutlich wird der Vater Beer gebeten haben, von einer Aufführung gerade dieser Oper Abstand zu nehmen. Jedenfalls fand sie nicht statt.

Den größten Triumph, den sein Sohn in Italien feierte, sollte Meyerbeers Vater nicht mehr auskosten. Am 25. Dezember 1824 starb er. Am 16. Dezember ging in Venedig »Il Crociato in Egitto« in Szene, die Oper, die Meyerbeers internationalen Ruf begründet hat und von italienischen Operntruppen auch noch nach 30 und mehr Jahren immer gern wieder gegeben worden ist. Selbstverständlich wünschte der Berliner General-Intendant diesen „Kreuzritter" aufzuführen; er erbat sich am 17. Oktober 1825 von dem Komponisten die Partitur, mußte aber diese Bitte noch einmal am 6. Dezember wiederholen. Sein erster Brief, den der General-Musikdirektor Spontini hatte befördern wollen, war nämlich verloren gegangen. Noch schmeichelhafter war es für Meyerbeer, daß er am 24. Oktober 1825 im Auftrag des Königs die Aufforderung erhielt, ein Werk speziell für das Berliner Opernhaus zu komponieren. Die Antwort, die Meyerbeer am 11. Dezember auf beide Briefe erteilt hat, erweckt eine überaus günstige Meinung von seinen künstlerischen Absichten. Er wollte nämlich von einer Aufführung des »Crociato« in deutscher Übersetzung an einer deutschen Bühne durchaus nichts wissen. Die italienische Dichtung sei zu monoton und ermüdend, zu unmotiviert und fragmentarisch; sie würde in Deutschland nur Mißfallen erwecken. In musikalischer Hinsicht würden viele Einzelheiten der Gesangsformen, die durch die Eigentümlichkeit der italienischen Sänger und den Geschmack der italienischen Zuhörerschaft bedingt seien, bei einem deutschen Publikum, besonders als Erzeugnis eines deutschen Tonsetzers, sicherlich nicht ansprechen. Endlich würde die Rollenbesetzung große Schwierigkeiten machen; vor allem gäbe es in Berlin keinen Sänger für die Hauptpartie, die er speziell für den Castraten Velluti geschrieben habe. Er fährt dann fort:

„So höchst unangenehm es mir daher sein müßte, wenn der „Crociato" in deutscher Übertragung in Berlin gegeben würde, ebenso erfreulich würde es mir sein, ein eignes Werk für die königliche Bühne meiner Vaterstadt, auf die Individualität der hiesigen braven Sänger und den Geschmack des Publikums berechnet, zu komponieren. Die Aufforderung S. M. des Königs erfüllt mich daher nicht nur mit ehrfurchtsvoller Erkenntlichkeit für das ehrenvolle Zutrauen meines gnädigen Monarchen, sie begegnet auch meinen Wünschen, und ich nehme sie daher umso dankbarer an. Diese Oper soll meine erste Arbeit sein, sobald ich meine beiden früheren Verpflichtungen gelöst habe, zu deren Erfüllung ich kontraktmäßig verbunden bin. Es sind dieses eine italienische Oper für das königliche Theater Santo Carlo zu Neapel und eine französische Oper für die Académie royale de Musique zu Paris. Die letzte dieser beiden Opern bin ich verpflichtet vor dem gänzlichen Schluße des künftigen Jahres auf die Bühne gebracht zu haben. Von 1827 an kann ich also einzig und allein meine Kräfte der Komposition eines Werkes für Berlin weihen."

Allein es kam anders. Jene italienische Oper für Neapel hat Meyerbeer überhaupt nicht geschrieben, die Vollendung des Werkes für die große Oper in Paris zog sich noch bis zum Jahre 1831 hin. 1825 hatte sich der Tonsetzer mit seiner Kusine Minna Mosson verheiratet und bald darauf seinen Wohnsitz in Paris genommen. Der Tod seines ersten Kindes, eines Mädchens, nahm ihn so mit, daß er aufs Krankenlager geworfen wurde und eine ganze Zeit in dumpfer Apathie dahinlebte, ohne musikalische Gedanken fassen zu können. Auf wiederholtes Drängen Spontinis,

der sehr gern auch Meyerbeers Oper »Margherita d'Angiù« in Berlin zur Aufführung gebracht hätte, wandte sich Graf Brühl noch einmal und zwar am 1. Januar 1828 wegen Überlassung des »Crociato« an den Tonsetzer. Erst am 13. Juni 1828 konnte dieser, der soeben sein Krankenlager verlassen hatte, ihm antworten. Er betonte in aller Höflichkeit, daß sein früherer Standpunkt noch immer derselbe geblieben sei. Ebenso, daß er auch noch immer den Wunsch habe, für das Berliner Opernhaus ein neues, für die Individualität der dortigen Sänger berechnetes dramatisches Werk zu schreiben. Aber z. Z. arbeite er an einer Oper, deren sehr wirkungsvoller Text ihm von dem Dichter Scribe nur unter der Bedingung überlassen sei, daß die Erstaufführung in Paris stattfinde, weil sonst sie beide, Komponist und Dichter, der in Frankreich recht bedeutenden finanziellen Ausbeutung der Autorenrechte verlustig gingen. Er habe sich aber vorbehalten, diese Oper sofort nach der Uraufführung dem Berliner Hoftheater einzureichen und er wolle den König bitten, daß er diese Oper an Stelle der eigens für Berlin gewünschten annehmen möchte.

Diese Oper war „Robert der Teufel". Freilich war sie, als M. diesen Brief schrieb, noch lange nicht beendet. Sie erzielte bei der Pariser Uraufführung am 22. November 1831 einen Riesenerfolg, verbreitete sich sehr schnell und machte Meyerbeer zu einer europäischen, ja internationalen Berühmtheit. Es gibt wohl keine Opernbühne, die, wenn ihre Mittel es ihr nur irgend gestatteten, den „Robert" nicht aufgeführt hat. Auch heute ist die Musik noch so gut wie unverblaßt und fesselt vor allem durch ihre Melodik, Dramatik und Instrumentation. Für das Textbuch, von dem der Komponist so begeistert war, haben wir freilich heute nur noch ein mitleidiges Lächeln übrig. Das ist auch der Hauptgrund, weshalb neuerdings diese früher so überaus beliebte Oper nur noch selten gegeben wird. Dazu kommt auch, daß unsere heutigen Sänger an wesentlich andere Aufgaben gewöhnt sind und den großen Anforderungen Meyerbeers namentlich in Bezug auf Koloratur und Stimmumfang nur selten noch entsprechen.

„Robert den Teufel" in Berlin aufzuführen, fiel bereits dem Nachfolger des zurückgetretenen Grafen Brühl zu, dem am 9. Dezember 1802 geborenen königl. Kammerherrn Grafen Wilhelm von Redern. Er war seit Ende 1829 zunächst als Vize-General-Intendant, seit dem 30. Juni 1830 als General-Intendant an die Spitze der königl. Bühne getreten. Übrigens war er für diesen Posten eine sehr geeignete Persönlichkeit. Er betätigte sich selbst sehr eifrig und auch erfolgreich als Komponist und blieb Meyerbeer, den er lange überlebte, bis zu dessen Tode ein treuer Anhänger, ja noch mehr, ein Freund.

Dieser konnte erst am 16. Februar 1832 die Partitur des „Robert" nach Berlin senden, weil er nach der Uraufführung noch zahlreiche Änderungen und Kürzungen vorgenommen hatte. Ich möchte bei dieser Gelegenheit einige Worte über die Arbeitsmethode Meyerbeers einfließen lassen, der ein Frühaufsteher war und vor dem Frühstück in der Regel schon eine, ja anderhalb Stunden zu arbeiten pflegte. Wie vielleicht kaum ein anderer Komponist hat er an seinen Werken immer und immer wieder gefeilt. Ehe er an die musikalische Arbeit ging, prägte er sich den Text genau ein und schrieb ihn sich auch noch besonders ab, dann griff er ganz willkürlich einzelne Stücke aus der betreffenden Oper heraus, um die dazu passende Musik sich im Geiste zu überlegen. Besonders gern tat er dies auf Eisenbahnfahrten. Hatte er im Geiste das betreffende Stück fertig komponirt, dann schrieb er erst eine Skizze davon nieder. Glaubte er mit dieser Skizze zufrieden sein zu können, dann übertrug er die Singstimme mit Text in ein Partitur-System und instrumentierte das Stück. Mitunter, manchmal nach Jahren, fiel ihm für ein früher schon komponiertes Stück eine an-

dere, ihm nun plötzlich besser gefallende Melodie ein. Er verwarf dann die erste Fassung, instrumentierte die zweite vollständig, um dann nach Monaten wieder auf die erste zurückzugreifen. Gelegentlich hat er drei, ja vier und fünf Versionen für einzelne Stellen komponiert. War dann endlich die ganze Oper fertig instrumentiert, so begann er eine gründliche Revision, bei der er vor allem sich auch darüber entschied, welche der verschiedenen Versionen er beibehalten wollte. Auch nahm er dann meist Kürzungen vor, sodaß von jeder seiner Opern eine ganze Menge unbenutzter Musik zurückblieb. Mit dieser gründlichen Revision aber begnügte er sich nicht. Es folgten oft noch ein halbes Dutzend oder mehr, wobei des öftern wieder ganze Sätze durch neue ersetzt wurden. War es dann endlich so weit, daß die Partitur für die Erstaufführung ausgeschrieben werden konnte, und daß die Proben begannen, dann ging er erst recht wieder ans Ändern und Feilen. Dann wurde manchem Sänger zu Liebe eine Kadenz eingelegt oder eine Transposition vorgenommen. Wenn dann endlich der Druck der Partitur nach der Erstaufführung begonnen wurde, änderte Meyerbeer sehr häufig auch noch manche Stellen. Er war eben gegen sich selbst sehr kritisch, darum hat er auch in seinem langen Leben verhältnismäßg nicht sehr viel geschaffen.

Doch kehren wir zur Berliner Aufführung des „Robert" zurück. Für die deutsche Übersetzung des französischen Original-Textes hatte M. den berühmten Kritiker der Vossischen Zeitung, den Dichter Ludwig Rellstab vorgeschlagen. Doch wurde diese Arbeit dem Dresdner Hofrat Winkler übertragen, der unter dem Decknamen Theodor Hell bekannt geworden ist. Vielleicht beruht die große Feindseligkeit Rellstabs gegen den „Robert" auf der falschen Meinung dieses Dichters und Kritikers, daß der Tonsetzer ihn als Übersetzer verschmäht habe. Später versöhnten sich aber Rellstab und M., als sie von König Friedrich Wilhelm IV. zu gemeinsamem Wirken veranlaßt wurden. Am 20. Juni 1832 errang „Robert der Teufel" in Berlin denselben großen Erfolg wie in Paris. Für die Rolle der geisterhaften Äbtissin war die berühmte Tänzerin Taglioni eigens aus Paris verschrieben worden. Die musikalische Einstudierung hatte M. selbst geleitet. Zum Dank dafür ernannte ihn König Friedrich Wilhelm III. zum preußischen Hofkapellmeister. Es war dies aber nur ein Titel, kein Amt, das irgend eine Tätigkeit M.s an dem Berliner Opernhause zur Folge hatte. Er hatte auch keine Neigung, in Berlin zu bleiben; es zog ihn wieder nach Paris, wo er bereits im Jahre 1833 die Komposition der großen Oper „Die Hugenotten" begann.

Bekanntlich sind diese sein Meisterwerk geworden; sie errangen bei der Pariser Uraufführung am 29. Februar 1836 einen noch größeren Erfolg, als seinerzeit „Robert der Teufel". Jedoch wenn M. gehofft hatte, die „Hugenotten" bald auf der Bühne seiner Vaterstadt zu sehen, so war dies ein Irrtum gewesen. Der ihm sonst so wohlgesinnte Monarch nahm daran Anstoß, daß die Niedermetzelung der Hugenotten durch die Katholiken anläßlich der berüchtigten Pariser Bartholomäusnacht zum Gegenstand einer Oper gemacht worden war, deren Musik noch dazu von einem Juden herrührte. Erst Friedrich Wilhelms III. weit vorurteilsloser gesinnter Nachfolger befahl die Aufführung dieser Oper, die im Berliner Opernhause erstmalig am 20. Mai 1842 mit ungewöhnlich starkem Beifall unter Leitung des Tonsetzers in Szene ging.

Schon vorher hatte die kunstsinnige, aus Weimar stammende Prinzessin Augusta von Preußen, der es später beschieden war, die erste deutsche Kaiserin zu werden, in ihrem Schloß den Glanzakt dieser Oper aufführen lassen. Es ist dies der vierte Akt, der die von religiösem Fanatismus so durchaus erfüllte Schwerterweihe und das melodisch so herrliche, auch dramatisch höchst wirkungsvolle Duett zwischen dem Liebes-

paar Raoul und Valentine enthält. Kein Geringerer als Liszt führte dabei die Begleitung auf dem Klaviere aus. Die Prinzessin Augusta war selbst kompositorisch tätig und garnicht etwa dafür nur mäßig begabt. Einzelne Tänze ihres Balletts die „Maskerade" erfreuten sich solcher Beliebtheit, daß sie direkt volkstümlich geworden sind. Sie spielte am Berliner Hofe schon am Anfang der 40er Jahre eine beinahe größere Rolle als die Königin Elisabeth. Sie hatte ein großes Verständnis und sehr viel Interesse für alle Kunstfragen und nahm an M.s Schaffen solchen Anteil, daß sie ihn verhältnismäßig oft zu sich beschied, um sich mit ihm zu unterhalten oder sich von ihm vorspielen zu lassen. Ihre Vorleserin Alwine Frommann, die zu Gunsten Richard Wagners ihren Einfluß gelegentlich in die Wagschale geworfen und ihm z. B. in seinem Streite um die Berliner[1] Tannhäuser-Aufführung sehr genützt hat, verkehrte übrigens auch im Hause M.s, der bekanntlich von dem von der Prinzessin Augusta auch sehr geförderten Wagner nicht immer aus rein künstlerischen Gründen so sehr befehdet wurde. Übrigens war auch Liszt trotz seiner intimen Freundschaft mit Wagner mit Meyerbeer recht befreundet.

König Friedrich Wilhelm IV. zeichnete diesen für die von ihm mit peinlichster Genauigkeit einstudierten „Hugenotten" durch den Orden »Pour le mérite« aus und ernannte ihn bald darauf am 21. Juni 1842 zum General-Musikdirektor. Für diesen Posten hatte der Generalintendant Graf Redern, als er am 26. November 1840 Spontinis Pensionierung befürwortete, übrigens bereits Meyerbeer vorgeschlagen, allerdings daneben auch Mendelssohn und den heute schon so gut wie vergessenen Lindpaintner. Die Kabinetts-Order der Ernennung Meyerbeers erscheint mir so wichtig, daß ich sie hier beinahe vollständig mitteilen muß. Sie lautet:

„Ihr seit langer Zeit begründeter musikalischer Ruf und die Beweise Ihres Talents bei dem Einstudieren Ihres genialen großen Werks auf der Berliner Bühne, welches mit dem glänzendsten Erfolge gekrönt worden ist, hat den Wunsch in mir erregt, Sie durch ein bleibendes Verhältnis meinem Dienste und Ihrer Vaterstadt zu erhalten, und ich freue mich, daß Sie darauf eingegangen sind. Ich ernenne Sie hiermit zum General-Musikdirektor, und haben Sie diesen Titel Ihrem bisherigen eines Hofkapellmeisters hinzuzufügen. Ihre Anwesenheit in Berlin will ich auf sechs Monate beschränken ... Während Ihrer Anwesenheit in Berlin werden Sie die Direktion der Hofmusiken mit Ausschluß der geistlichen unter Oberaufsicht des zu diesem Zwecke von mir ernannten Wirkl. Geheimen-Rats General-Intendanten der Hofmusik[2]) Grafen von Redern übernehmen und Ihre Zeit dem Einstudiereu und Dirigieren der neuen großen Opern Ihrer und anderer Kompositionen widmen, auch dem General-Intendanten meiner Schauspiele in allen musikalischen Angelegenheiten mit Rat und Tat zur Seite stehen, insofern er die Veranlassung dazu geben sollte. Wenngleich Sie aus Zartsinn das Übergehen des Geldpunkts wenigstens im ersten Jahre gewünscht haben, so finde ich mich doch veranlaßt, Ihr Gehalt mit 3000 Thalern sofort festzustellen .., Ich wünsche, daß Sie in diesen Bewilligungen meine große Anerkennung Ihres Talents und mein Wohlwollen erkennen mögen".

M.s Befugnisse als General-Musikdirektor bestanden also 1. in der Leitung der Hofkonzerte, soweit weltliche Musik in Frage kam, 2. in der Direktion gewisser Opern und 3. in der Beratung und Unterstützung des General-Intendanten der königl. Schauspiele. Die 2. und 3. Verpflichtung barg aber in sich Gelegenheit zu Konflikten mit dem General-Intendanten, die auch nicht ausbleiben sollten.

Ehe ich aber auf diese Konflikte und auch auf die Tätigkeit eingehe, möchte ich

---

[1] Vgl. Wilh. Altmann, Richard Wagner und die Berliner Generalintendantur in der Halbmonatsschrift „Die Musik", Bd. 7 (1913), S. 307, 309 f.

[2] Dieses neugeschaffene Amt wurde nach dem Tode seines ersten Inhabers durch Kabinettsorder vom 30. Januar 1884 mit dem des Generalintendanten der Kgl. Schauspiele vereinigt.

noch einige Bemerkungen über die künstlerischen, vor allem die musikalischen Pläne des Königs Friedrich Wilhelm IV. einschalten. Die Berufung M.s zum General-Musikdirektor ist nämlich nur ein Glied in der Kette der Bestrebungen diesen Königs, allerlei geistige Größen für Berlin zu gewinnen, Bestrebungen, die bald nach seiner Thronbesteigung einsetzten.

Neben der Baukunst galt sein Hauptinteresse der Musik und Wiederbelebung des Dramas der alten Griechen. Inbezug auf diese Wiederbelebung wurde er aufs lebhafteste von Ludwig Tieck bestärkt, der auf seinen Wunsch von Dresden nach Berlin übergesiedelt war. Dieser empfahl zunächst einen Versuch mit der »Antigone« von Sophokles zu machen, und schlug vor, Felix Mendelssohn Bartholdy mit der Komposition der dazu nötigen Musik zu betrauen. Hand in Hand damit gingen Versuche, diesen genialen Tondichter, der bereits als 17 jähriger im Jahre 1826 mit der Ouvertüre zu Shakespeares „Sommernachtstraum" der Tonkunst neue Bahnen gewiesen hatte, aus seiner Leipziger Wirksamkeit nach Berlin zu ziehen. Er nahm hier auch von November 1840 bis in den Mai 1841 Wohnung, jedoch ohne einen ihm ganz genehmen Wirkungskreis zu finden. Er übernahm es aber, nachdem er wieder nach Leipzig zurückgekehrt war, die Musik zu den Chören der »Antigone« zu schreiben. Im September 1841 vollendete er diese Musik. Vor einem Parkett geladener Gäste, unter denen die Intelligenz überwog, ließ König Friedrich Wilhelm IV. schon am 28. Oktober desselben Jahres diese griechische Tragödie in seinem Potsdamer Schloß aufführen. Erst am 13. April 1842 gestattete er aber, daß sie im Berliner Schauspielhause öffentlich zur Wiedergabe kam. Bekanntlich stieß Mendelssohns Musik auf starken Widerspruch, fand aber auch warme Verteidiger. Zu diesen gehörte der berühmte Philologe Boeckh; er rühmte vor allem die Wärme und den Ausdruck eines edlen Pathos dieser Mendelssohnschen Musik, die ja auch garnicht eine Rekonstruktion der altgriechischen sein wollte. Übrigens wurde ja die ganze Wiederbelebung des altgriechischen Dramas vielfach als völlig unmöglich und verfehlt hingestellt, wie denn auch Lortzing in seiner komischen Oper „Der Wildschütz" sich darüber lustig gemacht hat. Aber warum erwähne ich dies alles?

Auch Meyerbeer, der der Uraufführung der Mendelssohnschen „Antigone"-Musik als Gast des Königs beigewohnt hatte, sollte von diesem veranlaßt werden, sich an der Wiederbelebung der alten griechischen Tragödie zu beteiligen. Insbesondere wurde von ihm die Musik zu den »Eumeniden« des Äschylos gewünscht. Bei dem Festmahle für die Ritter des Ordens »Pour le mérite« am 24. Januar 1846 sprach der König mit ihm ausführlich darüber, doch M. konnte sich dazu nicht entschließen, auch später nicht, als ihm im Juni 1852 eine neue, der Vertonung besonders günstige Übersetzung dieser Tragödie von August Kopisch in die Hand gelegt wurde. Über die Gründe, die den Tonkünstler veranlaßten, einen Lieblingswunsch seines geliebten Königs nicht auszuführen, hat er sich selbst ausgiebig in einem Briefe an seinen Biographen Dr. Schucht vom 12. Dezember 1852 geäußert. Dieser Brief erscheint mir so wichtig, daß ich auf seine vollständige Mitteilung hier nicht verzichten kann. Er lautet:

„Sie fragen mich, ob ich nicht auch Neigung gehabt wie Mendelssohn, antike Tragödien z. B. des Sophokles in Musik zu setzen.

Ich sage einfach: nein; dergleichen Werke und Sujets liegen unserm Zeitgeiste zu fern und eignen sich nicht für unsere heutige Musik. Ob Mendelssohn die ‚Antigone' aus Neigung, mit Lust und Liebe komponiert hat, weiß ich nicht, möchte es bezweifeln. Soviel steht fest, er hat auf Wunsch des Königs die Musik dazu geschrieben.

Der König, ein Verehrer der antiken und modernen Kunst, liebt die klassischen Werke aller Völker aus allen Zeiten und möchte gern die griechische Tragödie rehabilitieren. Als er mich

1842 zum General-Musikdirektor ernannte und ich dadurch in ein näheres Verhältnis zum Hofe kam, sprach er sehr oft von der Rehabilitierung des antiken Dramas, und welche großartige Wirkung eine Tragödie des Äschylos oder des Sophokles mit moderner Musik hervorbringen würde, wie z. B. Mendelssohns ‚Antigone'.

Ich ahnte wohl, daß er in mir die Neigung hervorrufen wollte, eine solche zu komponieren und aufführen zu lassen. Ich bemerkte, daß sich die Verse und das Metrum des Sophokles nicht gut in Musik setzen lassen, daß sie nicht sangbar seien und sich nicht einmal gut für unsere heutige Rezitativform eigneten. Auch würden sie dem großen Publikum, das weder in der Geschichte noch in der Literatur hinreichend bewandert ist, keinen Genuß gewähren; es würde sich langweiligen, denn das von den griechischen Tragikern behandelte Sagengebiet und der hellenische Götterkultus lägen zu fern und hätten für die große Menge, deren Beifall man doch auch achten müsse, kein Interesse mehr, wie es die Aufnahme der Mendelssohnschen ‚Antigone' bewiesen. Der König erwiderte, daß man dergleichen Werke für das gebildete Publikum, für die Verehrer der Klassiker schreiben müsse, und daß einige Umgestaltungen der Verse das Komponieren derselben erleichtern würden, ohne die Tragödie selbst zu beeinträchtigen. Diese Möglichkeit gab ich zu, erbot mich aber nicht, eine in Musik zu setzen. Er brach ab und lenkte das Gespräch auf ein ander Thema.

Bald darauf ward ich zur königlichen Tafel befohlen. Zu meinem Erstaunen fand ich, daß ich der einzige Gast war. Der König erwies mir die höchste Ehre, wie er sie nur Monarchen zu teil werden läßt. Er befand sich in heiterer Stimmung und erschloß sein reiches Wissen auf allen Gebieten der Literatur und Kunst. Sein attischer Witz und sarkastischer Spott über manche unerfreuliche Erscheinung in Kunst und Wissenschaft war höchst amüsant. Und so kam das Thema wieder auf die alten Griechen und seinen Lieblingsdichter Sophokles. Denn von keinem hellenischen Dichter spricht er soviel und mit solcher Begeisterung wie von Sophokles. Das Komponieren der Chöre würde eine erhabene Wirkung hervorbringen, und die vielen tiefergreifenden lyrischen Stellen böten hinreichend Gelegenheit zu schöner Melodik. — So redete er zu mir und frug dann, ob ich nicht durch diese klassischen Werke zum Komponieren derselben animiert würde; es seien doch die erhabensten, würdigsten Texte, wie sie kein Dichter der Gegenwart zu schreiben vermöge. Hätten sie damals in Griechenland durch die noch sehr unvollkommene Musik die großartigsten Wirkungen erzeugt, so müßten sie heute durch unsere vollendetere Tonkunst noch tief ergreifender auf das Publikum wirken.

Ich machte meine wiederholt ausgesprochenen Bedenken abermals geltend; die griechische Sagenwelt mit ihrem ganzen Götterstaat liege dem großen Publikum zu fern, gewähre nicht mehr das hohe Interesse wie damals, wo dergleichen Schicksalstragödien den Lebensnerv des Volks berüheten, und, was die Hauptsache, ohne totale Umgestaltung — wodurch aber deren klassische Form zerstört würde — könnte man gar keine Musik dazu schreiben.

Darauf entgegnete er mir nichts, schien aber sichtlich verstimmt zu sein und lenkte das Gespräch auf andere Gegenstände. Ich glaube, er hat es mir nie wieder vergessen, daß ich[1] mich nicht zum Komponieren einer antiken Tragödie bewogen fühlen konnte."

Wenn auch in der Hauptsache die in diesem Briefe niedergelegten Gründe für M. maßgebend waren, so ist es für mich doch unzweifelhaft, daß auch seine Abneigung, mit Mendelssohn in eine Art Wettbewerb zu treten, ihn mit veranlaßt hat, den Wunsch des Königs nicht zu erfüllen. Er war sehr empfindlich und ganz entschieden eifersüchtig auf Mendelssohn, der als Dirigent der neubegründeten Symphonie-Konzerte der königl. Kapelle sehr gefeiert wurde und vom König am 22. November gleichfalls zum General-Musikdirektor, freilich mit Beschränkung auf die kirchliche und geistliche Musik ernannt worden war. Auch fürchtete er, daß er als Opernkomponist noch einmal von Mendelssohn in das Hintertreffen gebracht werden könnte.

Er hat übrigens auch sonst seine künstlerische Überzeugung nie geopfert, um dem

---

[1] Außer Mendelssohn hat auch Wilhelm Taubert den Wunsch des Königs erfüllt; er schrieb die Musik zu der „Medea" des Euripides: Erstaufführung im Neuen Palais zu Potsdam am 7. August 1843.

Könige zu Willen zu sein. So hatte dieser von ihm die Musik zu Racines Tragödie »Athalie« und zu einer Kantate »Proserpina« gewünscht. Für beide Stoffe konnte sich M. nicht begeistern. Während das Racinesche Werk von Mendelssohn komponiert wurde, der für den König auch noch die Chöre zu „Ödipus auf Kolonos" von Sophokles in Musik setzte, wurde jene Kantate von dem englischen Gesandten, dem Grafen Westmoreland übernommen, der ein unermüdlicher und fruchtbarer Tonsetzer war. Mit ihm war Meyerbeer bereits im Jahre 1818 in Florenz, wo Westmoreland damals Gesandschaftssekretär war, bekannt geworden und mit ihm und seiner gleichfalls sehr musikalischen Frau seitdem sehr befreundet.

Bekanntlich schwärmte König Friedrich Wilhelem IV. auch für die mittelalterliche Kaiserzeit. Bei jenem Festmale der Ritter des Ordens »Pour le mérite« vom Jahre 1846 sprach er auch noch den Wunsch aus, daß M. für ihn eine Oper „Otto der Große" komponieren möchte, in der dessen zweite Gemahlin Adelheid, die Witwe des italienischen Königs Lothar, besonders hervortreten sollte. Der Dichter Raupach wurde auch mit der Herstellung eines Entwurfes betraut, den dann Tieck poetisch ausführen sollte. Allein M. verhielt sich aus ästhetischen, von ihm gewiß näher dargelegten, mir aber nicht bekannt gewordenen Gründen ablehnend gegen diesen Stoff.

Gern aber ergriff er andere Gelegenheiten, um mit seiner Kunst Wünschen des Monarchen gerecht zu werden. So schrieb er auf königl. Befehl zur Vermählung des bayrischen Kronprinzen Maximilian mit der Prinzessin Marie von Preußen im August 1842 jenen „Fackeltanz" in Bdur, der auch noch heute wohl so ziemlich von allen Militärkapellen und auch von zahlreichen Zivilorchestern gespielt wird, weil er stets den Zuhörern ungemein gefällt. Dieser „Fackeltanz" ist nichts anderes als eine Polonaise, die bei Fackeln getanzt wird. M. hat dabei die Form dieses pomphaften Tanzes durch Hinzufügung mehrerer neuen Themata erweitert. Sieht man sich diesen Bdur-„Fackeltanz" näher an, so muß man ihn als ein kleines Meisterstück, sowohl was die Erfindung wie die Instrumentation betrifft, erklären. M. hat dann später noch drei weitere Fackeltänze aus Anlaß von Vermählungen im königl. Hause komponiert, die noch zu erwähnen sein werden, jedoch selbst der verhältnismäßig recht gelungene dritte reicht an jenen ersten nicht heran.

Eine ganz besondere Gelegenheit, sich in den Dienst seines Königs zu stellen, bot sich dem General-Musikdirektor bei Gelegenheit der Einweihung des neuen Opernhauses. Das alte von Knobelsdorf mit ausgezeichnetem Gelingen auf Befehl Friedrichs des Großen geschaffene Berliner Opernhaus war am 18. August 1843 durch einen unglücklichen Zufall, dadurch, daß eine bei einem Ballett abgeschossene, liegengebliebene Patrone nachträglich gezündet hatte, ein Raub der Flammen geworden. Für die Eröffnung des Neubaus, der an derselben Stelle und in der gleichen Form errichtet wurde, wünschte der König ein besonderes Werk, bei dem auch großer Prunk entfaltet werden sollte. Vielleicht hat er sogar selbst den Plan zu der Festoper „Ein Feldlager in Schlesien" entworfen, die Lebensbilder aus der Zeit Friedrichs des Großen zeigen sollte. Mit der poetischen Ausführung wurde der mittlerweile mit M. versöhnte und zu ihm bekehrte Dichter Ludwig Rellstab betraut. Er hat vor der Aufführung öffentlich erklärt, daß er in diesem Opernlibretto keine zusammenhängende, dramatisch motivierte Handlung geben wollte, sondern nur eine Folge von einzelnen Szenen mit Benutzung einiger Anekdoten aus dem Leben des größten Preußenkönigs. Obwohl dieser in dem Werke eine sehr wichtige Rolle spielt, obwohl er aus der Gefahr, von wilden Panduren gefangen zu werden, durch die Geistesgegenwart des alten pensionierten Hauptmann Saldorf und seiner Pflegetochter, der anmutigen Zigeunerin Vielka gerettet wird und am Schluße zwei Paare glücklich macht, so durfte

er doch dem Herkommen nach auf der Bühne nicht persönlich dargestellt werden, mußte man sein Flötenspiel, das in dem Stücke zweimal von wesentlicher Bedeutung ist, aus der Ferne hören. Der zweite Akt ist nichts weiter als die Darstellung des Treibens und Lebens in einem Soldatenlager. Die einzelnen Truppengattungen rühmen dabei die Vorzüge ihrer Waffen, Marschexerzieren wird vorgeführt und im vierfachen Chor gesungen.

Nur stückweise erhielt M. die Dichtung, die Einleitung bereits im Februar 1844, den Schluß im Mai. Trotzdem hätte er wohl die Musik, wie gewünscht wurde, bis zum September fertiggestellt, aber infolge seiner schwankenden Gesundheit, die namentlich im August und September sehr viel zu wünschen übrig ließ, war ihm dies nicht möglich. Sein Gönner Alexander von Humboldt kam nun, um die Verzögerung zu entschuldigen, auf den Gedanken, daß das neue Opernhaus erst am 7. Dezember, am gleichen Tage wie bei der Eröffnung durch Friedrich den Großen im Jahre 1742, der Öffentlichkeit übergeben werden sollte. Und so geschah es denn auch.

M. war gegen Ende September fertig geworden, zuletzt hatte er den Schluß des zweiten Aktes, an dem der Dichter noch viele Änderungen hatte vornehmen müssen, vollendet. Am 14. September konnte er bereits die Chorproben beginnen lassen. Ursprünglich hatte er zwei von ihm besonders geschätzte Gesangskräfte, die schwedische Sopranistin Jenny Lind und den damals in London tätigen Bassisten Staudigl, zur Uraufführung heranziehen wollen, aber nach einer beinahe endlosen Korrespondenz mußte er darauf verzichten. Infolgedessen sang die heimische Sängerin Tuczek die große, sehr schwierige, aber auch sehr dankbare Koloratur-Partie der Vielka, in der sehr bald die mittlerweile nach Berlin gekommene Lind stets die größten Beifallsbezeugungen einheimste.

War auch „Ein Feldlager in Schlesien" nur eine Gelegenheitsarbeit, so erhob sich doch M.s Musik weit über eine solche. In der Regel mußten bei jeder Aufführung sogar 4 bis 5 Nummern wiederholt werden, so begeistert waren die Zuhörer davon. In den ersten Vorstellungen wurden am Schluß noch Traumbilder gezeigt, unter anderem der Auszug der Freiwilligen Jäger von 1813 und das Brandenburger Tor, das, wie wir gesehen haben, schon im Jahre 1814 M. musikalisch beschäftigt hatte. 60 Wiederholungen hat diese einen riesigen Apparat an Chor, Statisten und Orchester erfordernde Festoper bis in die achtziger Jahre des vorigen Jahrhunderts erlebt, außerdem ist der zweite Akt bei Paradevorstellungen mehr als 20 Mal einzeln aufgeführt worden. Aber im Druck ist davon nicht einmal ein Klavier-Auszug erschienen. Ebensowenig wie von der Wiener Umarbeitung, die den Titel „Vielka" bekam. Im Jahre 1846 hatte Rellstab diese für die Wiener Verhältnisse passende Umdichtung vorgenommen, die Zensur hatte aber dann darin noch soviel herumkorrigiert, daß auch dieses neue Libretto kaum vor einer strengen Kritik bestehen kann. M. hatte auch noch einige musikalische Änderungen und Zusätze gemacht und hatte die Freude, daß diese „Vielka" am 17. Februar 1847 mit der Lind in der Titelrolle rauschenden Beifall fand und viele Wiederholungen erlebte.

Einen Teil der Musik zum „Feldlager", im Ganzen nur 6 Nummern, hat M. später für seine heitere Oper »L'Etoile du Nord« verwendet[1]. Trotzdem diese in Rußland zur Zeit Peters des Großen spielt, hat er dabei im zweiten Akt doch die sehr wesentliche und umfangreiche Ausnutzung des altpreußischen Dessauer Marsches beibehalten. Diese russische Oper, deren Text ihm wieder Scribe geliefert hatte, hat ihn Jahre lang beschäftigt. Sie ist in der Pariser Komischen Oper zuerst 1854 gegeben

[1] Vgl. meine längeren Ausführungen über diese Oper in „Deutsche Bühne", Jahrg. 1919, H. 20—23.

worden und hat auch in Deutschland unter dem Namen „Der Nordstern" eine große Verbreitung gefunden, die ihr auch in Frankreich, Rußland, England und selbst in Italien beschieden war. Mag der „Nordstern" auch große Vorzüge vor dem „Feldlager" aufweisen, so hatte doch jedenfalls M. mit dieser Festoper der moralischen Verpflichtung, die seine Stellung als preußischer General-Musikdirektor ihm als schaffenden Künstler auferlegte, in ausreichender Weise Genüge geleistet.

Wie gestaltete sich seine praktische Tätigkeit als General-Musikdirektor? Nur segensreich für das königliche Opernhaus und die dort beschäftigten Kräfte. Die Kapellmeister Otto Nicolai und Heinrich Dorn, manche neue Solo-Gesangskräfte sind durch ihn dahin gebracht worden; der Hebung der keineswegs ausreichenden Besoldung der Chor- und Orchester-Mitglieder hat er erfolgreich seine besondere Aufmerksamkeit gewidmet. Trat er einen längeren Urlaub an, so verzichtete er zu Gunsten der Mitglieder[1] der königlichen Kapelle auf seinen Gehalt, was stets sehr dankbar anerkannt wurde.

Während bis dahin neue Werke für das Opernhaus nur gegen Zahlung einer Pauschalsumme erworben worden waren, erreichte er es, daß fortan den Komponisten, bzw. den Dichtern von jeder Vorstellung eine gewisse Tantieme gezahlt wurde, eine Einrichtung, die in Paris längst gebräuchlich war und die erst den Autoren eine gerechte Entschädigung sicherte.

Nicht vergessen sei auch dem General-Musikdirektor M., daß er im Jahre 1844 eine königliche Kabinetts-Order veranlaßte, derzufolge alljährlich drei neue, möglichst deutsche Opern im königlichen Opernhause zur Aufführung kommen sollten.

Wie König Friedrich Wilhelm IV. über seinen General-Musikdirektor dachte erhellt aus dessen Kabinettsorder vom 2. September 1843. Darin heißt es u. a. „Ich kann nicht umhin, Ihnen mein besonderes Wohlwollen für Ihren lediglich zum Vorteile Ihres neuen Wirkungskreises und selbst mit Aufopferung Ihres eigenen Interesses verlängerten hiesigen Aufenthaltes zu erkennen zu geben". Um M. für die Zukunft einige Erleicherungen zu verschaffen, ordnete der König dann an, daß er bei der Rollenbesetzung seiner Opern völlige Freiheit haben sollte, und räumte ihm auch weitgehende Befugnisse bei der Einladung von fremden Künstlern zu Gastrollen ein.

Diese Kabinettsorder barg aber ganz besonders den Keim zu Konflikten mit dem General-Intendanten in sich. Die Kämpfe, die sich seinerzeit zwischen Spontini[2] und der General-Intendantur abgespielt hatten, wiederholten sich jetzt, nur daß M. weit mehr in seinem Rechte war als jener eitle Italiener.

Kurz bevor M. zum General-Musikdirektor ernannt wurde, hatte Karl Theodor von Küstner die Geschäfte der General-Intendantur übernommen, ein schon 58 Jahre alter, gewiegter Theater-Praktiker, der vorher in Leipzig, Darmstadt und München eine leitende Stellung innegehabt hatte. Eifersüchtig wachte er darüber, daß der ihm in musikalischer Beziehung unendlich überlegene M. seine bevorzugte Stellung nicht zu sehr ausnutzte. Kleine Zusammenstöße waren daher an der Tagesordnung. M., der, wenn er sich ärgerte, unfähig zum Komponieren war, wollte diesem ihn gar zu wenig befriedigenden Zustand ein Ende zu machen, indem er am 5. Januar 1844 sein Abschieds-Gesuch, soweit das Theater in Betracht kam, einreichte. Der

---

[1] 1862 sorgte M. nachträglich dafür, daß die kgl. Kammermusiker, die dienstlich zur Krönungsfeier nach Königsberg beordert worden waren, die für die damaligen Verhältnisse beträchtlichen Tagegelder von 6 Talern erhielten.

[2] Vgl. Wilh. Altmann, Spontini an der Berliner Oper in S. d. JMG IV (1902/3), S. 244 ff.

König schlug es ab in der für M. sehr schmeichelhaften Kabinettsorder vom 7. Februar 1844. Diese lautet:

„Sie haben in Ihrer Immediat-Eingabe vom 5. vorigen Monats sich zu dem Gesuch veranlaßt gefunden, Sie von den Funktionen bei Meinem Theater zu entbinden. Dies Gesuch kann ich Ihnen nicht bewilligen. Es kann Ihnen seit einer langen Erfahrung nicht unbekannt geblieben sein, welchen hohen Wert ich auf Ihre Persönlichkeit als Mensch und als Künstler lege, und ich kann die Vorteile nicht so leicht aufgeben, welche ich im Auge gehabt habe, als ich Sie zu Ihrer jetzigen Stellung berief, die mir bei Ihrer bisherigen Wirksamkeit nicht unbemerkt geblieben sind, und wofür ich Ihnen hiermit meine große Zufriedenheit und Wohlwollen bezeige.

Da Sie über den Wert, den ich Ihrer bisherigen Wirksamkeit beilegte, unmöglich im Zweifel sein konnten, so bleibt als Motiv Ihres Gesuchs nur

1. der Wunsch, Ruhe zu gewinnen für Ihre musikalischen Zwecke in Bezug auf die Eröffnung des Opernhauses nach erfolgter Restauration und

2. Beseitigung störender Verhältnisse und unangenehmer Kollisionen bei demjenigen Teil Ihres Geschäfts, welcher das Theater betrifft.

In Bezug auf das erste so bewillige ich Ihnen gern einen Urlaub bis zu dem gedachten Zeitpunkte, und soll es ganz in Ihrer Willkür beruhen, welchen Anteil Sie während dieser Zeit an den Geschäften eines General-Musikdirektors nehmen wollen.

Was das Zweite betrifft, so glaube ich zwar, daß die Kabinettsorders vom 2. September und 9. Dezember vorigen Jahres schon hinreichend sein würden zur Vermeidung unangenehmer Kollisionen; indessen finde ich kein Bedenken, dabei jene Orders wie folgt näher zu erläutern und zu bestimmen:

a) daß es zu Ihrem Wirkungskreise gehört, nicht allein Ihre beiden jetzt auf dem Repertoire befindlichen Werke zu dirigieren, sondern auch Ihre neuen Opern unter Ihrer Leitung zur Ausführung zu bringen. Sie haben bei diesen ... Opern die Rollenbesetzung, Zahl der Proben, Besetzung und Stärke des Orchesters und der Chöre ausschließlich zu bestimmen. Keine Verändrung soll in der Rollenbesetzung .., ohne Ihre ausdrückliche Zustimmung erfolgen.

b) Auch in Zukunft haben Sie in jedem Jahre einige große Opern fremder Komponisten und zwar zum Teil für Berlin neue Werke, zum Teil Reprisen älterer Musikwerke, welche Sie selbst einstudieren und dirigieren wollen, mir in Vorschlag zu bringen, sowie auch noch andere neue Opern, die Sie zur Aufführung auch ohne Ihre Direktion geeignet finden, worüber ich das Gutachten des General-Intendanten einfordern und, nachdem ich Ihnen dessen etwaige Einwände zur Gegenäußerung mitgeteilt, über die zu treffende Wahl entscheiden werde. Ist diese Entscheidung erfolgt, so hängt die Rollenbesetzung, die Zahl der Proben, die Besetzung und die Stärke des Orchesters sowie die der Chöre in den von Ihnen zu dirigierenden Opern ausschließlich von Ihnen ab.

c) Bei dem Engagement neuer Sänger und Sängerinnen und den damit eng verknüpften Gastrollen bleibt es dabei, daß Ihr Gutachten jedesmal vom General-Intendanten gefordert werden soll ...

d) stelle ich es in Ihre Willkür, an den wöchentlichen Beratungen über das Repertoire und Prüfung eingesandter Partituren teilzunehmen oder nicht.

e) Dagegen sollen die außer Gebrauch gekommenen Beratungen der Mitglieder der General-Musikdirektion Ihrem Wunsche gemäß wieder unter Vorsitz des General-Intendanten stattfinden und während Ihrer Anwesenheit in Berlin in Ihrer Gegenwart abgehalten werden ...

f) Es ist Ihnen freigestellt, mir von Zeit zu Zeit gutachtliche Berichte über die musikalischen Zustände der Oper und der Kapelle zu erstatten ..."

Selbstverständlich blieb M. in seiner Stellung. Für die nächste Zeit blieben auch die Konflikte mit Herrn von Küstner aus, der ja auch wußte, daß er den gerade mit dem „Feldlager" beschäftigten General-Musikdirektor jede Aufregung ersparen mußte. Er machte sogar am 14. März 1845 den Vorschlag, diesem die Direktion der königl. Oper und Kapelle, allerdings unter seiner eigenen verantwortlichen Ver-

waltung, zu übergeben, jedoch M. wies nach, daß dann noch größere Konflikte entstehen würden, und hatte auch deswegen keine Neigung, die vollständige Leitung zu übernehmen, weil er dann zu wenig zum eignen Schaffen gekommen wäre. Seine vornehme Natur fand überhaupt sehr wenig Gefallen an dem Theaterbetrieb. Wohl hat er, wenn es sich um die Uraufführungen seiner Opern handelte oder um Aufführungen an hervorragenden Bühnen mit größter Entsagung die Proben selbst geleitet, aber sich dabei nie recht wohl befunden. Er hat sich darüber in einem Briefe an seinen Biographen Dr. Julius Schucht, freilich erst am 2. März 1857, wie folgt ausgiebig in sehr interessanter Weise geäußert:

„Hochgeehrter Herr!

Sie wundern sich, daß ich nicht öfters meine Opern selbst einstudiere und dirigiere.

Der Hochgenuß ist keinesfalls so groß, wie Sie glauben. Im Gegenteil, ich werde sehr unangenehm, fast ärgerlich durch die vielen Fehler und falschen Auffassungen berührt, welche bei den ersten Proben auch des größten Künstlerpersonals unvermeidlich sind. Ich eigne mich überhaupt nicht gut zum Dirigenten. Man sagt: ein tüchtiger Kapellmeister muß ein gut Teil Grobheit haben. Ich will das nicht bejahen. Mir ist eine solche Grobheit stets zuwider gewesen. Es macht einen sehr unangenehmen Eindruck, wenn gebildete Künstler mit Worten traktiert werden, die man keinem Bedienten sagt. Grobheit verlange ich nicht von einem Dirigenten, aber er muß energisch auftreten, scharfe Verweise erteilen können, ohne grob zu werden, und darf bei den stärksten Rügen den Anstand nicht verletzen. Zugleich muß er soviel Jovialität entfalten, um sich die Liebe sämtlicher Künstler zu erwerben; sie müssen ihn lieben und fürchten. Nie darf er Charakterschwächen blicken lassen; das beeinträchtigt den Respekt ungemein. Ich kann nicht so energisch, schneidend auftreten, wie es beim Einstudieren erforderlich ist, und überlasse daher diese Funktion sehr gern den Kapellmeistern. Falsche Auffassungen, Tempomißgriffe usw. kann man leicht rektifizieren; es bedarf dann nur einiger Worte, und die Fehler sind beseitigt. Wahrhaften Genuß gewährt nur die gute Exekution; die Proben haben mich zuweilen krank gemacht. Das viele Probieren und Einstudieren nimmt soviel Zeit in Anspruch, daß die schönsten Tagesstunden verloren gehen. Ideen fließen nicht alle Tage zu, mitunter muß man lange auf gute und zum dramatischen Zweck sich eignende Melodien warten. Sitzt man nun beim besten Arbeiten, und die Stunde der Probe schlägt, so kann man sich nur mit Schmerzen losreißen. Ich bin dann den ganzen Tag verstimmt, weil ich nicht nur Zeit, sondern auch Ideen verloren habe.

Das sind die Gründe, weshalb ich Zeit meines Lebens so wenig als Dirigent tätig gewesen bin."

Doch kehren wir nach dieser Ausschweifung wieder zurück zu M.s Konflikt mit Herrn von Küstner.

Bereits am 3. April 1845 und im September dieses Jahres fand Meyerbeer sich wieder genötigt den König um Enthebung seiner Theaterstellung zu bitten. In schmeichelhaftester Form wurde ihm dies wieder durch Kabinettsorder vom 8. Oktober abgeschlagen. Der König sprach dabei die Hoffnung aus, durch eine der Theaterverwaltung zu gebende neue anderweitige Organisation allen ferneren Kollisionen zwischen dem bisherigen General-Intendanten und dem General-Musikdirektor vorzubeugen. Inzwischen bewilligte er M., da dieser weit über seine Verpflichtung hinaus seinen Aufenthalt in Berlin verlängert und seine Tätigkeit der Oper gewidmet hatte, einen einjährigen Urlaub mit Belassung des vollen Gehalts, behielt sich aber vor, die Mitwirkung M.s bei den Musikaufführungen bei Hofe in Anspruch zu nehmen. Ferner bedauerte der König, daß die Aufführung der großen Meyerbeerschen Opern in diesem Jahre ohne ihn stattfinden müsse, unterdrückte aber nicht die Bemerkung, daß er es wegen der Ehre der königlichen Bühne und der Kunst in der Hauptstadt mit Freuden begrüßen würde, wenn sein General-Musikdirektor doch zuweilen den Taktstock führte.

Als aber die anderweitige Organisation des Theaters noch immer nicht erfolgt war, reichte M. im Oktober und nochmals am 27. November 1846 ein Gesuch um Urlaub auf unbestimmte Zeit unter Verzicht auf seinen Gehalt ein, in der Überzeugung, daß er die Wünsche seines Monarchen zur Ehre der Kunst nicht erfüllen könne. In dem Schreiben vom November sagt er:

„Die Verehrung und Dankbarkeit, welche ich Ew. Majestät aus der Tiefe meines Herzens weihe, machen es mir ungemein schwer, die Lösung der Bande zu erbitten, welche mich so fest an meinen allergnädigsten König und Herrn ketten. Ein Beweis der Huld hat mich nach dem andern beglückt, und noch neulich haben mich Euer Majestät in allerhöchst Dero unerschöpflichem Wohlwollen eine der tiefsten Seiten meines Herzens auf das innigste berührt. Die Liebe zu meiner von mir hochverehrten achtzigjährigen Mutter, zu meinem verklärten Bruder hat bei Euer Majestät die huldvollste Pflege gefunden; denn nur allerhöchst Dero unmittelbarem Vermittlung und Befehl habe ich es zu danken, daß meines Bruders Trauerspiel „Struensee" auf die hiesige Bühne verpflanzt werden durfte. Euer Majestät Huld hat die Thränen meiner hochbejahrten Mutter um den zu früh verlorenen Sohn mit denen der Freude über den Triumph gepaart, den der erhabene Monarch dem Andenken des dahingeschiedenen Dichters bereitete."

M. berührt damit die Aufführung des bis dahin von der Berliner Bühne verbannten, nur in München und Regensburg aufgeführten Trauerspieles „Struensee" seines jüngsten Bruders Michael Beer, der im Alter von 33 Jahren im Jahre 1833 gestorben war. Auf Wunsch des Königs, der die Verwendung des dänischen Volkslieds „König Christian stand am Mast" gewünscht hatte, schrieb M. zu dieser Tragödie eine Anzahl von Musiknummern gewissermaßen als ein Seitenstück zu Beethovens „Egmont"-Musik. Insbesondere gilt die Ouvertüre als ein Meisterwerk. Am 19. September 1846 fand die Aufführung im königl. Schauspielhause statt, und von hier aus hat sich dann „Struensee" mit der Meyerbeerschen Musik über zahlreiche Bühnen verbreitet und sich z. Teil auch noch heute auf dem Spielplan erhalten.

Daß König Friedrich Wilhelm IV., der der Erstaufführung nicht hatte beiwohnen können, sich das Werk am 17. Oktober in Potsdam vorspielen ließ, war ein Beweis, welchen Anteil er daran nahm. Er hat auch bei dieser Gelegenheit recht ausführlich darüber mit M. gesprochen und insbesondere dessen Musik gelobt. Bald darauf gewährte er seinem General-Musikdirektor wieder Urlaub auf unbestimmte Zeit. Es drängte diesen, seine seit 1842 fertige, in Paris bei einem Notar lagernde Oper „Der Prophet" einer Umarbeitung zu unterziehen und sie in Paris zur Aufführung zu bringen. Dies geschah jedoch erst am 16. April 1849. Herr von Küstner ließ seinen alten Groll gegen Meyerbeer fahren und reiste eigens nach Paris, um die dortige, bisher ganz ungewohnte dekorative Schwierigkeiten lösende Inszenierung kennen zu lernen. Doch ging der „Prophet" erst am 28. Oktober 1850 in Berlin in Szene und fand auch hier rauschenden Beifall, zumal die Ausstattung, das Schlittschuhläufer-Ballett, der Einsturz des brennenden Festsaales usw. Sehenswürdigkeiten ersten Ranges der Neugier darboten. Hiernach erhielt M. wieder mehrfach Urlaub, zuletzt am 22. Juli 1854 auf unbestimmte Zeit. Damit hat tatsächlich seine Wirksamkeit am Berliner Opernhause ihr Ende erreicht. Hier gelangte übrigens seine am 4. April 1859 zuerst in Paris aufgeführte komische Oper »Le Pardon de Ploërmel« unter dem Titel »Dinorah« erst lange nach seinem Tode, nämlich im Jahre 1881, zur Wiedergabe.

Seine Tätigkeit als Leiter der sognanten Hofkonzerte aber setzte er auch weiter fort, so oft er sich in Berlin aufhielt.

Diese Hofkonzerte fanden bis 1857, in welchem Jahre die unheilvolle Erkrankung des Königs sich mehr und mehr bemerkbar machte, ziemlich häufig statt.

Auch veranstaltete die Prinzessin **Augusta** besonders, seitdem ihr Gemahl die Regentschaft übernommen hatte, und namentlich, nachdem er König[1] geworden war, sehr gern solche Hofkonzerte, bei denen M. teils das Orchester dirigierte teils die Klavierbegleitung ausführte. In der Regel wurden diese Konzerte erst kurz vor dem Tage, an dem sie stattfinden sollten, angesagt, insbesondere, wenn fremde Fürstlichkeiten zu Besuch weilten. Nicht bloß das Berliner königliche Schloß war dann das Konzertlokal, sondern häufig auch die Schlösser in Charlottenburg und Potsdam. M. hatte oft tagelang damit zu tun, die Künstler heranzuziehen, die an diesen Hofkonzerten mitwirken sollten, und mit ihnen ihre Vortragsnummer einzuüben. In der Regel wirkten nur wenige heimische Künstler mit, daneben fremde, die gerade in Berlin sich aufhielten und Aufsehen erregten, wie z. B. die Schwestern Milanollo, der Geiger Ernst, der Sänger Rubini, der Klavierspieler Liszt. Es käme eine sehr stattliche Reihe heraus, wenn man zusammenstellen wollte, welche Künstler mit Meyerbeer in diesen Hofkonzerten tätig waren. Unermüdlich suchte er auch nach geeigneten Musikstücken für diese. Nicht selten hatten auch die hohen Herrschaften besondere Wünsche, so wollten sie öfters ganz besonders neue Kompositionen von Meyerbeer selbst hören. Die Königin Augusta wünschte z. B. in einem der letzten Hofkonzerte, das M. im Jahre 1863 noch geleitet hat, die „Marschouvertüre" kennen zu lernen, die er für die Londoner Industrieausstellung von 1862 geschrieben hatte. Wohl die glänzendsten Hofkonzerte[2] unter seiner Leitung waren die im August 1845 in den Schlössern Brühl und Stolzenfels bei Koblenz, als die Königin von England zum Besuch des preußischen Königspaars sich dort eingestellt hatte.

Nach diesen Hofkonzerten fand in der Regel Tafel statt, zu der M. fast immer geladen wurde. Bei jeder nur denkbaren Gelegenheit wurde er überhaupt von dem Hofe sehr ausgezeichnet. Auch die **Prinzessin Karl**, eine Schwester der Prinzessin Augusta, zog ihn öfters in ihr Haus. Wenn sie in Schlangenbad zu Kur weilte, und M. sich gerade auch in dem nahen Schwalbach zur Badekur befand, so versäumte

---

[1] Der König ließ am 18. Februar 1861 durch M. das Mozartsche Requiem aufführen.

[2] Aus den Vorschlägen, die M. inbezug auf diese Konzerte dem König am 7. Juli 1845 machte, sei hier folgendes mitgeteilt:

„Um den gedachten Konzerten Glanz und Gediegenheit zu gleicher Zeit zu verleihen, dürften Arien und Duette allein nicht hinreichen; es müßten auch Ensemble-Stücke aus den Werken großer Meister dabei ausgeführt werden. Deshalb erscheint es zweckmäßig, daß für jede der fünf Stimmgattungen (Sopran, Alt, Tenor, Bariton und Baß) ein Repräsentant gewählt würde, der nicht nur berühmter Virtuose, sondern außerdem auch befähigt ist, deutsche Musik vorzutragen, weil von dieser Schule Ihro Majestät die Königin von England am wenigsten Gelegenheit hatte, musterhafte Aufführungen zu hören, Jenny Lind, Pauline Viardot-Garcia, Tichatschek, Pischek und Staudigl scheinen mir dazu die würdigsten Repräsentanten ihrer Stimmengattungen. Wenn von Instrumentalisten Liszt und Vieuxtemps (welcher letzterer der größte jetzt lebende Violinspieler ist) oder statts seiner die Geschwister Milanollo geworben würden, so wäre ein glanzvolles Ensemble erreicht. An alle diese Künstler habe ich, nachdem ich die Bewilligung Sr. Exzellenz des Grafen v. Redern eingeholt habe, bereits geschrieben ... Ein Programm der aufzuführenden Musikstücke Ew. Königlichen Majestät zu Füßen zu legen wird wohl erst dann möglich sein, wenn die Antworten der befragten Künstler eingetroffen sein werden und Kunde geben, wer von denselben die Einladung annehmen konnte oder nicht, und zu welchem Aushilfsmittel in letzterm Falle zu schreiten sein würde. Nur soviel erlaube ich mir vorläufig alleruntertänigst anzudeuten, daß es der Abwechslung halber zweckmäßig erscheinen könnte, aus dem letzten Konzerte ein dramatisches zu machen, indem man von den besagten Sängern, die doch alle dem Theater angehören„ eine Reihe der schönsten Szenen aus verschiedenen Opern im Kostüme ausführen ließe. Es bedürfte dazu nicht einmal die Hinzufügung eines Orchesters, da die Pianoforte-Begleitung wie bei den übrigen Konzerten ganz hinlänglich wäre ..." In der Kabinettsorder vom 8. Oktober 1845 sprach der König seine volle Zufriedenheit und seinen Dank für diese Konzerte dem Generalmusikdirektor M. aus.

sie nie, ihn zu sich einzuladen. War er einmal krank oder machte das Befinden seiner greisen Mutter Sorge, so war mit Sicherheit anzunehmen, daß vom königlichen Hof aus mehrfache Erkundigungen nach dem Befinden der Kranken eingezogen wurden. Als im Jahre 1850 M.s jüngerer Bruder Wilhelm Beer, der es zum Geheimen Kommerzienrat gebracht hatte, starb, beteiligte sich der Hof auch an den Begräbnisfeierlichkeiten. Dieser Geh. Kommerzienrat war übrigens nicht nur Bankier, sondern auch ein sehr geschätzter Astronom; mit seinem Freunde, dem Professor Mädler hat er gemeinsam eine Mondkarte herausgegeben. Noch größere Ehrungen wurden bei dem Begräbnis der den Berliner Armen sehr bekannten greisen Mutter des Komponisten im Jahre 1854 seitens des Hofes erwiesen.

Werfen wir nochmals einen Blick auf die mancherlei Gelegenheitskompositonen, zu denen M. durch seine Beziehungen zum preußischen Königshause veranlaßt wurde. Des ersten „Fackeltanzes" habe ich schon gedacht. Ein Festspiel „Das Hoffest von Ferrara" scheint aus dem Jahre 1845 zu stammen. Gedruckt ist davon nur eine Romanze. Auch die handschriftlich vorhandenen Bruchstücke gewähren uns leider keine ausgiebige Kenntnis über dieses Werk. Zur silbernen Hochzeit des König und der Königin am 29. November 1848 schrieb M. zu einem Texte von Winkler eine „Festhymne" für Solostimmen mit Chor. Dieses Werk, das er in Paris in 11 Tagen vollendete und sehr geraten fand, erhebt sich besonders in seiner zweiten Nummer, einem Sextett mit Chor, weit über eine Gelegenheitskomposition. In der dritten, der Schlußnummer, findet sich ausgiebig jene herrliche Melodie, mit welcher im Finale des zweiten Aktes der „Afrikanerin" Ines ihren früheren Bräutigam Vasco da Gama seine Befreiung verkündigt, eine Melodie, die auch in der kurzen Orchestereinleitung zu dieser Oper Verwendung gefunden hat. Das Jahr 1850, das die Vermählung der Prinzessin Charlotte von Preußen, einer Tochter des Prinzen Albrecht, mit dem Erbprinzen von Sachsen-Meiningen brachte, gab M. Veranlassung, seinen zweiten „Fackeltanz" in Esdur zu schreiben. 1851 erhielt er den Auftrag, zu der Feier, die für den Bildhauer Rauch anläßlich der Enthüllung seines Reiterstandbildes Friedrichs des Großen veranstaltet werden sollte, eine „Ode" für Solostimmen, Chor und Orchester zu komponieren. Dieses sehr melodische Werk gefiel ungemein. Als am 26. Mai 1852 der Prinz Karl seine silberne Hochzeit feierte, da stellte sich M. selbstverständlich auch mit einer Festkomposition ein. Im Jahre 1853 entstand auf Wunsch des Königs seine achtstimmige Vertonung des „91. Psalms", ein wunderbares Werk, dessen Mittelsatz er noch nach der ersten Probe vollständig umarbeitete. In der Potsdamer Gedenkkirche erklang dieser Psalm zuerst am 8. Mai. Ungefähr gleichzeitig schrieb M. seinen recht gelungenen dritten „Fackelzug" in Cmoll zur Vermählung der Prinzessin Anna, einer Tochter des Prinzen Karl von Preußen, mit dem Prinzen Friedrich von Hessen, dem späteren Landgrafen von Hessen-Kassel. Er fühlte sich aber dann nachträglich sehr verletzt, als er hörte, daß auch bei dem Tonsetzer Friedrich von Flotow ein „Fackeltanz" bestellt worden war. Ein ganz reizendes Lied für gemischten Chor gelang seiner Muse in „Brautgeleite aus der Heimat", nach einer Dichtung von Rellstab, welchen Chor er zur Vermählungsfeier des Großherzogs Ludwig von Baden mit der Prinzessin Luise, der Tochter des Prinzen Wilhelm, im Jahre 1856 schrieb. Als der spätere Kaiser Friedrich sich am 25. Januar 1858 mit der englischen Prinzessin Viktoria vermählte, befand sich M. gerade in Nizza, wo er eifrig an seiner Oper „Die Afrikanerin" arbeitete. Ein Brief eines Verlegers, der drei Tage nach jener Hochzeit eintraf, veranlaßte ihn, nachträglich noch ganz rasch dazu seinen vierten „Fackeltanz" in Cdur zu schreiben, den ich freilich recht schwach finde. Er wurde sehr bald an

den berühmten Militär-Obermusikmeister Wieprecht nach Berlin geschickt, damit dieser ihn für Militärmusik arrangieren sollte. Für die Mutter des jungvermählten Prinzen machte M. selbst eine Reinschrift des Klavier-Auszuges. Als dann die Thronbesteigung[1] König Wilhelms I. am 18. Oktober 1861 mit allem Pomp in Königsberg gefeiert werden sollte, komponierte M. einen großen „Krönungsmarsch“ zu dessen Schluß er das Lied „Ich bin ein Preuße“ verwendete, und eine von Dr. Köster gedichtete „Festhymne“, für die er ältere Kompositionen, vor allem die „Ode an Rauch“ benutzte. Schon drückten ihn seine 70 Jahre sehr, auch galt sein ganzes damaliges Tun und Schaffen der endlichen Vollendung seiner „Afrikanerin“. Eine Erkrankung verhinderte ihn zu den Festlichkeiten nach Königsberg zu reisen, wo er auch die Leitung des Krönungskonzertes haben sollte. Nach dem Einzug des Königs in Berlin wurde für den 24. Oktober ein Festkonzert angesetzt, das der wiedergenesene M. zu leiten hatte. Bei der Generalprobe erschien die Königin mit dem Großherzog von Weimar, um jene „Festhymne“ zu hören. Sie machte dem Komponisten auch darüber viele Komplimente, untersagte aber, daß der Text auf dem Programm gedruckt wurde, weil darin zuviel Schmeichelhaftes für sie und den König stände, und sie es nicht passend fand, daß dies in einem von dem Königspaare selbst veranstalteten Fest den Gästen mitgeteilt würde. M. war darüber sehr unglücklich, denn das Verständnis und die Wirkung seiner Musik wurde natürlich geschädigt, da die Zuhörer die Textworte nicht vorher lesen konnten. Die Aufführung des „Krönungsmarsches“, der in Königsberg nur in dem Arrangement für Militärmusik erklungen war, fand in der Original-Instrumentation für zwei Orchester erst in einem Hofkonzert am 23. Januar 1862 statt. Es war dies die letzte Komposition, die M. im Dienste seines Königs vollendet hatte.

Dieser wünschte von ihm damals die Herstellung einer Denkschrift über die Gründung eines Konservatoriums, jedoch scheint diese von M. nicht vollendet oder überhaupt garnicht geschrieben worden zu sein, obwohl er den Gedanken mit Eifer ergriffen und sich vorgenomen hatte, die Statuten und Ordnungen der Konservatorien von Paris, Brüssel und Mailand sich näher anzusehen. Am 1. April 1862 scheint M. zum letzten Male an der Tafel der Königin gespeist zu haben, die sich mit ihm noch sehr eingehend über Wagner und Liszt unterhielt. Das letzte Hofkonzert, das er geleitet hat, dürfte am 31. Januar 1863 gewesen sein. Er begab sich dann nach Paris, um die letzte Hand an seine „Afrikanerin“ endlich zu legen und sie zur Aufführung zu bringen.

Ehe es jedoch zu dieser Aufführung kam, ereilte ihn der Tod am 2. Mai 1864 nach verhältnismäßig kurzem Krankenlager. Sein Leichnam wurde seinem testamentarischen Wunsche gemäß nach Berlin überführt und dort mit geradezu fürstlichen Ehren am 9. Mai beigesetzt. Vom Hofe folgte der Prinz Georg, der dem greisen Tonsetzer in seinen letzten Jahren näher getreten war. Was an äußeren Ehren, an Orden und Titeln einem Sterblichen zu Teil werden konnten, hatte M. im Laufe seines langen Lebens von den verschiedensten Fürsten erhalten. Derjenige seiner Landesherren, der ihn am meisten geschätzt und verehrt hatte, Friedrich Wilhelm IV. hatte ihn gleich nach der Begründung der Akademie der Künste in diese berufen, ja sogar ihn im August 1851 zum Mitglied des Senats dieser hohen Körperschaft gemacht, trotzdem er ein Jude war. In demselben Jahre hatte der König ihn auch für die Sammlung berühmter Männer durch den Maler Begas porträtieren lassen und ihm seine eigene,

[1] Der Deputation der Akademie der Künste, die am 25. Januar 1861 dem König Wilhelm ihre Aufwartung machte, hatte M. angehört.

von Rauch in karrarischem Marmor gemeißelte Büste mit einem äußerst gnädigen Handschreiben geschickt. Endlich ließ König Wilhelm I. es sich nicht nehmen, den von ihm bei seiner Thronbesteigung gestifteten Kronenorden und zwar die 2. Klasse desselben dem treuen Diener seines Hauses zu verleihen.

Das so schöne harmonische Verhältnis, das zwischen dem Königshause und dem Künstler bestanden hat, ist wieder ein Beweis dafür, wie sehr von den Mitgliedern des preußischen Königshauses der Wert der Kunst stets erkannt und geschätzt worden ist.

Bücherschau

Almanach für [das Frankfurter] Opernhaus, Schauspielhaus, Neues Theater. Amtl. Ausg. 1919/20. Frankfurter Theater-Almanach. Red.: W. Müller-Waldenburg. gr. 8°, 164 S. Frankfurt a. M. Max Koebcke. 5.50 M.

Bekker, Paul. Franz Schreker. Studie zur Kritik der modernen Oper. 8°, 62 S. Berlin 1919. Schuster & Loeffler. 2.40 M.

Brahms, Johannes. Briefe an P. J. Simrock und Fritz Simrock. Herausgegeben von Max Kalbeck. 3. u. 4. Bd. Berlin. Deutsche Brahms-Gesellschaft.

Brömme, Otto. Vollendete Stimmbildung. Ein Beitrag zur Erkenntnis der phonetisch richtigen und gesundheitsgemäßen Stimmbehandlung nach Professor Eduard Engel. 64 S. 8°. Verlag der „K. d. G." Sprendlingen bei Frankfurt a. M. 4 M.

Burdach, Konrad. Über den Ursprung des mittelalterlichen Minnesangs, Liebesromans und Frauendienstes. Sitzungsber. d. preuß. Akad. d. Wissensch. 1918. XLV. XLVII. Berlin, Georg Reimer. Sonderabdruck. 2 M.

Auf die vorliegende Abhandlung sei aufmerksam gemacht, weil sie nicht nur für den Literarhistoriker, sondern auch für den Musikforscher weite Perspektiven auf diesem so umstrittenen Arbeitsfelde eröffnet. Diese Empfindung hat auch der Autor, wenn er schreibt: „Das ganze Problem hat eine musikgeschichtliche Seite, der näherzutreten besonders reizvoll und, wie ich glaube, auch fruchtbar wäre".

Burdach sucht die Frage der Entstehung des Minnegesanges in sozialer und ethnographischer Weise zu lösen. Er gibt zuerst einen Überblick über den Stand der Forschung, ausgehend von der Einleitung zur Gesamtausgabe der Minnesänger durch F. H. von der Hagen, der in dieser Poesie eine „heilige, hehre und volksmäßige Kunst" die Blüte und schönste Zierde des Rittertums sieht, über Wackernagel, der den nordfranzösischen Troubadours einen maßgebenden Einfluß auf den deutschen Minnesang zuschreibt, bis zu Jeanroy, der alle Züge des deutschen Minnesanges aus verlorenen romanischen Vorbildern zu erklären sucht.

Er sucht vor allem die völlig veränderte Stellung, welche der Frau in diesen Dichtungen zugewiesen ist — gegenüber der vielfach verbreiteten Ansicht, der Frauenkult des Troubadours stamme aus dem Kultus der Jungfrau Maria, aber auch gegenüber Gaston Paris und Alfred Jeanroy, die Vorbilder in einer älteren volksmäßigen Lyrik suchen — zu ergründen, und kommt zu dem Schlusse, daß diese ganze Dichtung, die sich aus keinen europäischen Vorbildern erklären lasse, angesichts ihres „konventionellen Charakters, ihres von Theorie und Reflexion durchsetzten Themas" das Produkt einer literarischen Entlehnung sein müsse; einer Entlehnung von den Arabern. Auf diesen Einfluß der Araber auf die mittelalterliche Kultur ist ja schon vielfach, und in groben Zügen hingewiesen worden; sie ist vor allem jedem Orientalisten, der sich mit arabischer Kultur und Dichtung beschäftigt, klar. Burdach vermißt aber mit Recht, daß die von orientalistischer Seite aus unternommenen Arbeiten gewöhnlich so abgefaßt sind, daß sie ein Nichtorientalist kaum benützen kann. So ist auch er hauptsächlich auf die alte Literaturgeschichte von Hammer-Purgstall, auf Kremers „Kulturgeschichte des Orients unter den Chalifen" und Müllers „Islam" angewiesen. Trotzdem ist das Inhaltsproblem der arabischen Dichtung ausgezeichnet herausgearbeitet und vor allem betont, daß die Araber nur die Vermittler persisch-hellenistischer Kunst sind, so daß auch sie keineswegs mit einer neuen

Dichtungsart operieren, sondern ebenfalls mit konventionellen, formalistischen Gebilden.

Für die Erforschung der Musik des Troubadours ergeben sich meiner Meinung nach, von hier ausgehend, grundlegende Richtlinien. Es wäre zu erforschen, inwieweit die Melodien der Lieder weiterhin — melodisch wie metrisch — nach rein europäischen Gesichtspunkten zu beurteilen seien. Es wäre der Einfluß der Musik der Araber in Spanien selbst zu erforschen und auf Grund der in zahlreichen arabischen Werken enthaltenen theoretischen wie kulturellen Ausführungen über die Musik an den Chalifenhöfen, ein geschichtliches Bild der Musik dieser Zeit zu entwerfen. Egon Wellesz.

Cahn-Speyer, Rudolf. Handbuch des Dirigierens. gr. 8°, VIII u. 284 S. Leipzig 1919. Breitkopf & Härtel. 15 *M.*

Caland, Elisabeth. Anhaltspunkte zur Kontrolle zweckmäßiger Armbewegungen beim künstlerischen Klavierspiel. Mit 13 Abbildgn. 8°, 87 S. Magdeburg 1919. Heinrichshofen.

Fedeli, Vito. I riflessi della guerra nella musica italiana. 8°, 9 S. (S.-A., zuerst veröffentl. i. „Orfeo". Rom, 23. Juli 1916.) Novara 1918, Arti grafiche Novaresi.

Festschrift zum fünfzigsten Geburtstag Adolf Sandbergers, überreicht von seinen Schülern. 295 S. München 1918, Hof-Musik-Verlag v. Ferdinand Zierfuß. 20 *M.*

Mit vierjähriger Verspätung trifft die Festschrift ein. Sie sollte zum 19. Dezember 1914, dem fünfzigsten Geburtstag Adolf Sandbergers, erscheinen, aber der Krieg unterbrach alle Vorbereitungen und rief die Mitarbeiter zu den Fahnen. Als der Krieg zu Ende ging, sammelten sich die Getreuen wieder und nahmen den Plan von neuem auf. Manch einer fehlte unter ihnen, so Felix Schreiber, Bruno Studeny und Eduard Wahl, die den Heldentod starben, und andere konnten ihr Versprechen, einen Beitrag zu liefern, nicht einhalten. Aber auch so kam bald eine stattliche Reihe von Aufsätzen zusammen, die dem Gefeierten in einem hübschen Band überreicht werden konnte. Das Geleitwort, das einen Dank an den Fürsten Adolf zu Schaumburg-Lippe als Förderer des Werkes ausspricht, unterzeichneten Einstein, Kroyer, Rau, Schmidt, Schulz, Ursprung und B. A. Wallner.

Unter den Beiträgen schließen sich zwei Aufsätze enger zusammen: Hermann Junker berichtet über „Zwei Griselda-Opern" und Charlotte Spitz über „Die Opern ‚Ottone' von Händel und ‚Teofane' von Lotti". Beide Arbeiten geben einen kleinen Einblick in die „Sandberger-Schule", von der im Geleitwort die Rede ist, sie zeigen seine Anleitung zum Stilvergleich und zum geschichtlich und ästhetisch begründeten Werturteil. Bei Junker fällt der Vergleich zwischen Torri (1723) und Scarlatti (1721) naturgemäß zu Gunsten des letzteren aus, aber man sieht aus der Gegenüberstellung klarer die positiven Seiten der Kunst Scarlattis, seine ausdrucksstarke Instrumentation und affektsichere Spannung der Melodik und Szenenführung. Am nächsten kommt Torri seinem Vorgänger im Rezitativ, wo er ihm auffallend ähnelt, sonst bleibt er in allen höher gerichteten Zielen der Dramatik zurück. Der von Charlotte Spitz unternommene Stilvergleich zwischen Händels „Ottone" (1722) und Lottis „Teofane" (1719) rechtfertigt sich aus der „zum größten Teil wörtlichen Übereinstimmung der beiden Libretti". Bei Händel ist der Pallavicinosche Text straffer gefaßt, wenn auch Einlagen für besondere Gesangsgrößen hinzukommen. Und in der Ausführung übertrifft er Lotti durch unmittelbar packenden Ausdruck, durch Meisterschaft im rein Technischen und durch persönliche, eigene Kraft. Charlotte Spitz drückt das so aus: Händel verläßt sich mehr von Fall zu Fall auf seine Intuition, während bei Lotti die intellektuelle Arbeit größer ist. An verwandten Zügen ist kein Mangel, aber es macht sich auch der Fortschritt der Jahre geltend und vor allem Händels reicheres und stärkeres Einsetzen des orchestralen Apparats. Vielleicht würde eine eingehende Durchführung der Gegenüberstellung noch reichere Aufschlüsse geben, etwa in der Art, daß von den Haupteffekten ausgegangen und gezeigt wird, mit welchen Mitteln und Ausdrucksmanieren im einzelnen die beabsichtigte Wirkung hervorgebracht wird. Ansätze dazu finden sich besonders bei Junker, der überhaupt das Wesentliche in gut gewählten Beispielen herausschält.

Der Einleitungsaufsatz von Karl Blessinger, „Versuch über die musikalische Form" bringt eine allgemeine Orientierung über musikalische Formprobleme. Ausgehend von der Koordination und Subordination rhythmischer Schwerpunkte bespricht Blessinger die zwei- und dreiteiligen Formen und schließlich den Zyklus (Suite und Sonate). Er stützt seine Gruppierungen durch historische Rückblicke und versucht

im Gegensatz zu Riemann eine genetische Entwicklung der verschiedenen typischen Bildungen. Seine Systematik scheidet zwischen einem Aufbau durch Koordination oder Subordination der Schwerpunkte und zwischen den Formtypen, die thematisch das gleiche Material verwerten oder deren Teile thematisch kontrastieren. In diese Gruppen werden die Formen eingeordnet und kurz charakterisiert. Ein Ausblick auf die jüngste Zeit spricht von der formalen Unproduktivität der neueren Literatur und betont noch einmal, daß „jede Veränderung der klassischen Formen eine Destruktion derselben bedeutet“. Das sind in wenigen Sätzen die Grundzüge des Aufsatzes, der kaum ohne Widerspruch bleiben wird. Beim Lesen wirft man gleich die verschiedensten Einwände ein und bedauert, daß die Gedanken in starker Kompression zusammengefaßt werden mußten. Wichtig ist aber die Einordnung des Materials nach Gesichtspunkten, die aus historischer Einstellung gewonnen sind. Und ebenso zeigen die Zusammenfassungen, daß auf diesem Wege die Hauptgruppierungen und die Fundamente der Form einmal in übersichtlicher Anordnung aufgestellt werden müssen. Dazu gehörte allerdings ein breiterer Raum und auch eine Berücksichtigung der ältesten Formen bis zu den primitiven hin. — Anschließend behandelt Richard Hohenemser „Formale Eigentümlichkeiten in Robert Schumanns Klaviermusik“. Er untersucht eine ganze Reihe von Klavierwerken und zeigt, wie Schumann kleine Formen zu einem einheitlichen Ganzen formt, und wie sich bei andern Werken der Eindruck von zusammenhanglosen Einzelphantasien formal und technisch erklärt. Seine eingehende Analyse bringt eine ganze Reihe feiner Beobachtungen, die zu nochmaligem Studium der einzelnen Stücke und Zyklen förmlich einladen.

Archivalische Studien bieten Ludwig Schiedermair, Alfred Einstein und Berta Antonia Wallner. Schiedermair legt Briefe von Johann Philipp Käfer vor; einem Kleinmeister der Oper, der am Durlacher Hofe die Musik bestellte und auch eine ganze Reihe von (nicht erhaltenen) Opern und Kirchenmusiken schrieb. Die Briefe gehören in die Jahre 1720—22 und zählen zu den bekannten Bittgesuchen deutscher Hofmusiker. Inhaltlich fallen einige Bemerkungen zur Kulturgeschichte und Biographik ab. So erzählt Käfer von seiner starken neuen Kirchenmusik, die fast acht bis neun Opern dem Umfang nach ausmache, oder er klagt, daß seit drei Jahren keine einzige Oper zu schreiben war, wodurch ihm besondere Einnahmen verloren gingen, oder er geht in zehn Punkten durch, weshalb seine Besoldung zu knapp wäre: die Italiener hätten ihn zu keiner Oper kommen lassen, seinen „alten Jahrgang“ habe er nicht verkaufen können, weil die Stücke in Speier nicht aufgeführt werden konnten, und mit dem „neuen Jahrgang“ sei es nicht anders gegangen usw. Kurzum die Briefe werfen Streiflichter auf die Landesgeschichte wie auf die soziale Lage und künstlerische Stellung der Hofkomponisten. — Alfred Einstein teilt einen neuen „Bericht über den Turiner Mordanfall auf Alessandro Stradella“ mit. Die Nachricht stammt vom kurfürstlichen Rat und Geheimsekretär Johann Bartholomäus Schalk und ist eine der objektivsten und treuesten unter den vielen zeitgenössischen Schilderungen, mit denen Heinz Heß bekannt gemacht hat. Die Berichte laufen vom 31. Juli 1677 bis zum 6. November und geben eine fast kriminalistisch genaue Beschreibung der Vorgänge. — Die dritte archivalische Studie von Berta Antonia Wallner macht mit einem „Instrumentenverzeichnis aus dem 16. Jahrhundert“ bekannt. Es steht in den „Libri Antiquitatum“, die als reiche Quelle für die Münchner Hofmusik schon von Adolf Sandberger verwertet wurden. Der Brief vom Jahre 1571, dem das Verzeichnis angehängt ist, ist nach Wallner eine Übersetzung aus dem Italienischen. Er wurde Hans Jakob Fugger übersandt. Zu der mit großer Treue geschriebenen Aufstellung der Instrumente, die sämtlich von den Brüdern Bassani gebaut waren, bringt Berta Wallner eine eingehende und sehr gut orientierende Einführung. Alle Nachrichten werden in geschichtlichen Zusammenhang gebracht und durch wichtige Hinweise auf die musikalische Praxis bereichert.

Einen wertvollen Aufsatz steuert Gustav Friedrich Schmidt bei. Er berichtet über „Die älteste deutsche Oper in Leipzig am Ende des 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts“. Auf Grund der erhaltenen Operntextbücher wird das Repertoire der Leipziger Oper vom Jahre 1693 an (Aufführung der „Alceste“ von Strungk) bis 1720 verfolgt. Im ganzen werden 104 Opernaufführungen nachgewiesen, darunter viele Wiederholungen. Zu jeder Oper ist das Material bibliographisch und musikgeschichtlich zusammengestellt, so daß sich ein außerordentlich wichtiger Beitrag zur Geschichte der deutschen Oper ergibt. — Über „Musikbibliographie und Musikbibliotheken“ berichtet Gottfried Schulz. Seine

kurzen Ausführungen über Organisation und Verwaltung der Bibliotheken sind bereits auf dem Pariser Kongreß der JMG zur Sprache gekommen. Sie erscheinen hier mit einem kurzen Nachwort, das den heutigen veränderten Verhältnissen Rechnung trägt.

Albert Geiger stellt einen neuen spanischen Meister vor: Juan Esquivel. In der Musikbibliothek des Rosenthalschen Antiquariats fand er das einzige bisher bekannte Werk des Musikers, das erste Buch einer Sammlung von Messen vom Jahre 1608 (in Salmantica gedruckt). Geiger bringt den Meister mit dem bei Morphy erwähnten Juan Esquivel Navarro in Verbindung und erinnert an eine Sevillaner Künstlerfamilie gleichen Namens, der der Komponist möglicherweise angehört. Die Beschreibung der Messen, die der Verfasser mit zahlreichen Notenbeispielen stützt, zeigt den Wert seiner Entdeckung: Esquivel ist ein Meister, der niederländische Kunsttechnik mit volkstümlich-spanischen Klängen mischt, der Ausdrucksmittel und Satz meisterlich beherrscht und dem Text eigene und bedeutende Züge abgewinnt. Überall finden sich auch liedartige Partien und nationale Wendungen, die seiner Musik den Charakter des Persönlichen und Bodenständigen geben.

Dieser mit großer Hingabe und Wärme geschriebenen Studie schließt sich Hans Huber mit einer methodologischen Skizze über die „Doppelmeister des 16. Jahrhunderts" an. Er geht von den Problemen aus, die durch das Vorkommen gleicher oder ähnlicher Namen der Forschung gestellt werden, etwa Namen wie Jachet — Jachet Berchem — Jvo und Jvo de Vento u. ähnl. Für die Untersuchung solcher Fälle fordert Huber bibliographische und archivalische Studien, denen sich als Ziel die stilkritische Analyse anschließen soll. Im einzelnen gibt er Grundsätze und Vorschläge zur Bearbeitung der Fälle, wobei die Verengerung der Möglichkeiten naturgemäß im Vordergrund steht. Aber auch aus dem Charakter von Sammelwerken, aus der Art ihrer Gruppierung und Entstehung werden Schlüsse gezogen,. Die Stilkritik, die als höchste und letzte Aufgabe dienen soll, entwickelt Huber im Vorschreiten vom Allgemeinen (Schule, Richtung, Gattungsmerkmale) zum Besonderen (individuelle Unterschiede). Auch hier werden Spezialfälle abgesondert, so die Stilverengerung und -erweiterung oder das Überindividuelle. Letzten Endes will auch Huber nicht beim Einzelfall stehen bleiben, sondern zur „Durcharbeitung und ständigen Verfeinerung und Bereicherung unserer stilistischen Kriterien" gelangen. Unter diesem Gesichtswinkel gewinnen seine Skizzierungen an Bedeutung, sobald man an die zahllose Reihe der Anonyma aus allen Jahrhunderten denkt. Eine Weiterführung seiner Ideen müßte deshalb mit reichen Notenbeispielen arbeiten und vom Allgemeinen zum Speziellen vordringen, denn schließlich sind vorgelegte Resultate beweiskräftiger als methodische Ratschläge, so gut und einleuchtend sie auch vorgeführt werden.

„Über das vielstimmige Akkompagnement und andere Fragen des Generalbaßspiels" berichtet Ludwig Landshoff. Er greift auf eine italienische Handschrift aus dem Jahre 1700 zurück, in der ein Anonymus seiner „Regole per accompagnar sopra la parte" ein Notenbeispiel mit ausgeführtem Generalbaß anhängt. Das Beispiel sieht auf den ersten Blick mehr als modern aus; es ist mit Dissonanzen förmlich übersät. Aber die überall mitgegriffenen Dissonanztöne werden bald wieder losgelassen, so daß die Wirkung des Vollen, Klangprächtigen erreicht wird, wobei auch der Ton des alten Cembalos mit in Rechnung gestellt werden muß. Landshoff benutzt den Einzelfall, um in anschaulicher Form die verschiedenen Generalbaßlehren durchzugehen und ihnen einige handschriftliche Stücke aus italienischen Werken anzuschließen, in denen gelegentlich Takte mit Einschaltung von Mittelstimmen vorkommen. Seinem Schluß, daß die Baßbehandlung in verschiedenen Ländern und Zeiten großen Veränderungen unterlag, kann man ohne weiteres zustimmen, und es sind auch schon die verschiedensten und freiesten Lösungen auf diesem Gebiet, besonders in der italienischen Musik, versucht worden (vgl. Leichtentritts Bearbeitungen im 4. Band von Ambros). Zum Teil weist gerade die Bezifferung in italienischen Solokantaten und Opern des 17. Jahrhunderts auf eine Bearbeitung, die noch mehr Freiheiten und Kühnheiten voraussetzt, als sie der italienische Anonymus kennt.

Kleinere Arbeiten bringen Eugen Schmitz, Theodor W. Werner und Otto Ursprung, der einen hübschen Feldpostbrief eingesandt hat. Schmitz bespricht die bekannte Sammlung „In questa tomba", die 1808 in Wien erschien und die nicht weniger als dreiundsechzig Kompositionen des Carpanischen Textes, darunter auch die berühmte Beethovensche, umfaßt. Vergleiche zwischen den einzelnen Werken geben einen hübschen Umblick über die Größen der Zeit

und ihre Mitläufer und Nebenmänner. Werner teilt „Einige Melodien zu lateinischen Gedichten Philipp Melanchthons" mit. Sie finden sich in einer Handschrift zu Hannover aus dem Jahre 1598. Übertragung der Weisen und geschichtliche Einordnung geben dem Beitrag Interesse und Bedeutung.

Schließlich führt Theodor Kroyer in die gelehrte Musiktheorie des späten Mittelalters ein. Er veröffentlicht die „Musica speculativa des Magisters Erasmus Heritius" (1498). Wie wichtig dieser Teil der Musiklehre war, wissen wir aus einem Brief des Sixt. Dietrich, der nach Wittenberg zog, um noch als Fünfzigjähriger „Musicam speculativam" zu treiben. Kroyer faßt in seiner Einleitung alle Nachrichten zusammen, die er über Handschrift und Verfasser beibringen kann. Wahrscheinlich hängt die „Musica" mit der Wiener Schule zusammen. Ihr Verfasser ist möglicherweise ein Erasmus de Heritz, der am 14. Mai 1484 in den Matrikeln der Ingolstädter Universität geführt wird. Es folgt dann der Abdruck des Traktats und zum Schluß gibt Kroyer Erläuterungen. Es ist nicht gut möglich, auch nur einen kleinen Teil seiner Anmerkungen hier zu besprechen oder gar die feinen Abweichungen von Boetius und seinen Nachfolgern zu registrieren. Wenn man aber sagt, daß es Kroyer gelingt, ohne weitere Schwierigkeiten in diese widerhaarige Materie einzuführen, ja, daß man nach dem Studium der Erläuterungen leicht selbst dem Text kritisch nachgehen kann, so liegt in dieser Feststellung wohl die allein mögliche summarische Kritik. Alle Dunkelheiten des Ausdrucks, alle Spitzfindigkeiten und Geschraubtheiten werden so natürlich aufgelöst, daß keine Rückfragen oder Unstimmigkeiten übrig bleiben.

Damit schließt sich der Ring der Beiträge, die der Musikwissenschaft ein reiches Material und wertvolle Einzeluntersuchungen zuführen.

Sandberger ist unter den Gelehrten einer der wenigen, denen bereits zum fünfzigsten Geburtstag eine Festschrift überreicht wird. Man sieht die Anhänglichkeit seiner Schüler wie die hingebende, sorgende Hand des Lehrers, und aus allen Aufsätzen klingt auch die Liebe und Verehrung der Studierenden heraus, die sich stolz zur „Sandberger-Schule" bekennen.

Georg Schünemann.

Feuerlein, Ludwig. Die Erlösung aus dem Elend der Gesangsmethoden. Ein Beitrag zur Gesundung der deutschen Stimmerziehung für Sänger, Schauspieler, Redner u. Freunde gesunder Lungenarbeit, mit einem Nachtrag v. Dr. Alfred Pfleiderer. 8°, 40 S. Stuttgart 1919. Mimir-Verlag. 2 M.

Über Hausmusik. Ratgeber-Schriften des Dürerbundes. H. 2. Lex. 8°. 41 S. München [1919], Georg D. W. Callwey. 3 M.

Hommel, Eberhardt. Untersuchungen zur hebräischen Lautlehre I. Der Akzent des Hebräischen. Beiträge zur Wissenschaft vom alten Testament. Heft 23. XXX, 177 S. Leipzig 1917. J. C. Hinrichs. 9.50 M.

In dieser Arbeit sind zahlreiche musiktheoretische Betrachtungen enthalten, an denen der Forscher orientalischer Musik nicht vorbeigehen kann, wenn auch das Gesagte vielfach in einer Form vorgebracht, die erkennen läßt, daß der Autor bei all seinem bewunderungswürdigen Fleiß nicht zur völligen Durchdringung der Materie gelangt ist. Dafür spricht schon der äußerliche Umstand, daß dem eigentlichen Buche von 110 Seiten ein Anhang: Nachträge und Berichtigungen von 76 Seiten angefügt ist. Dem in der Materie ungeübteren Leser bietet diese Zweiteilung keine geringe Mühe. Hommel versucht auf Grund der alten Phonetiker und Grammatiker die Funktion der Akzente im Hebräischen nachzuweisen, die nicht der Bezeichnung des Silbertones dienten, sondern der Bezeichnung des Worttones; d. h. sie bestimmten die Betonung, welche ein Wort im Gefüge des ganzen Satzes hatte, ähnlich den frühbyzantinischen ekphonetischen Zeichen. Ferner spricht Hommel von den drei Tonstufen, die sich bei den Hebräern, Syrern, Arabern und Äthiopiern finden. (Über letztere habe ich selbst ausführlich in einer Studie über die äthiopische Notation gehandelt, die seit 1915 von der Redaktion des „Orieus Christianus" angenommen ist, aber infolge der Stockung in der Herausgabe dieser Publikation bisher noch nicht veröffentlicht wurde.) Er sucht nachzuweisen, daß bei diesen Völkern „hoch" und „tief" die umgekehrte Bedeutung haben, wie bei uns. Hoch wird im Sinne laut, stark, für die männliche tiefe Stimme gesetzt, tief-schwach für die weibliche hohe Stimme. Ob diese den Theoretikern entnommene Interpretation ihre Berechtigung hat, möchte ich stark bezweifeln; die angeführten Gründe vermochten nicht, mich zu überzeugen, wie ich auch sonst von den positiven Seiten dieser Studie weniger Erfolg erwarte als von der Tatsache, daß auch für die ältere

Zeit phonetisch-musikalische Untersuchungen unternommen werden. Egon Wellesz.

Zuschke, Konrad. Beethoven als Pianist und Dirigent. 8°, 102 S. Berlin [1919]. Schuster & Loeffler. 3.15 *M.*

Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1918. Herausgegeben von Rudolf Schwartz. 25. Jahrgang. Leipzig, C. F. Peters. 4 *M.*

(Inhalt: Jahresbericht. — Peter Wagner: Die Koloraturen im mittelalterlichen Kirchengesang. — Adolf Sandberger: Zur älteren italienischen Klaviermusik. — Hermann Kretzschmar: Hauptwerke unter den Denkmälern deutscher Tonkunst. — Hermann Abert: Giacomo Meyerbeer. — Max Friedländer: Zuccalmaglio und das Volkslied. — Rudolf Schwartz: Totenschau für das Jahr 1918. — Rodolf Schwartz: Verzeichnis der im Jahr 1918 in Deutschland, Österreich-Ungarn, der Schweiz, Dänemark, Schweden und Holland erschienenen Bücher und Schriften über Musik.)

Jahresgabe für den Verein der Freunde der Preußischen Staatsbibliothek 1918/19. Drei Briefe Mozarts in Nachbildung. 4°. Berlin. Preußische Staatsbibliothek.

(Es handelt sich um den Nachtrag zu dem Brief vom 31. Juli 1778: dieser Nachtrag ist bisher nur fragmentarisch bekannt geworden; ferner um zwei Briefe aus Wien an Vater und Schwester vom 4. Jan. 1783 und 21. Juli 1784, von denen der zweite ebenfalls in der originalen Schreibweise bisher nicht vorlag. Das Faksimile der drei köstlichen Dokumente ist vortrefflich ausgefallen, und Wilhelm Altmann hat zu ihnen einen kurzen, aber erschöpfenden Kommentar geschrieben.)

Kobald, Karl. Alt-Wiener Musikstätten. [Amalthea-Bücherei, 6. Bd.] 8°, 198 S. Zürich-Leipzig-Wien 1919. Amalthea-Verlag. 10 *M.*

Kock, Karl. Kleine Musikgeschichte. gr. 8°, VIII, 44 S. Leipzig 1919. Quelle & Meyer. 1.60 *M.*

Mann, Thomas, Pfitzners Palestrina. S.-D. a. d. „Betrachtungen eines Unpolitischen". 8°, 30 S. Berlin 1919. S. Fischer, Verlag.

Merkel, Johannes. Kurzgefaßtes Lehrbuch der Harmonik. Für seinen Unterricht verfaßt. 2., verb. u. erweiterte Aufl. 8°. 74 S. 4 *M.*

Roethe, Gustav. Zum dramatischen Aufbau der Wagnerschen Meistersinger. (S.-A. aus den Sitzungsberichten der preuß. Akademie der Wissenschaften 1919, S. 673—708). Lex. 8°. Berlin [1919], Vereinigung wissenschaftl. Verleger in Komm. 4 *M.*

Sang und Klang-Almanach 1920. Herausgeber Adolf Weißmann. [Mit kleinen Beiträgen von Ad. Weißmann, Fr. Stiedry, F. v. Weingartner, E. Humperdinck (Lied), S. Ochs, S. Pisling, A. Nikisch, O. Bie]. 12°, 48 S. Berlin, Neufeld & Henius.

Scharwenka, Xaver. Methodik des Klavierspiels. Systematische Darstellung der technischen und ästhetischen Erfordernisse für einen rationellen Lehrgang unter Mitwirkung von August Spanuth. 3., durchges. Aufl. 8°, VI u. 156 S. Leipzig 1919. Breitkopf & Härtel. 4 *M.*

Schmid, Otto. Richard Wagners Opern und Musikdramen in Dresden. Dresden, Laube. 4 *M.*

Schneider, Theo. Richard Wagner und das deutsche Musikdrama. 8°. Trier 1919. Fr. Lintz. 90 *Pf.*

Spranger, Eduard. Beethoven und die Musik als Weltanschauungsausdruck. („Wertung", Schriften des Werdandibundes E. V., H. 2.) 8°, 15 S. Leipzig, Fritz Eckardt Verlag. 50 *Pf.*

Sternfeld, Richard. Musikalische Skizzen u. Humoresken. gr. 8°. Regensburg 1919. G. Bosse. 2 *M.*

Storck, Karl. Die Musik der Gegenwart. [Sonderausg. des 12. Buches der „Geschichte der Musik", 3. Aufl.] Lex. 8°. 192 S. Stuttgart 1919. Muthsche Verlh. geb. 8 *M.*

Vivell, P. Cölestin O.S.B. in Seckau. Fritolfi Breviarium de musica et Tonarius. Veröffentlicht von ... Mit Abbildungen im Text. (Sitzungsberichte der Akademie der Wissenschaften in Wien. Philosophisch-historische Klasse, 188. Bd. 2. Abhandlung.) 8°, 188 S. Wien 1919. In Kommission bei Alfred Hölder.

Volkmann, Hans. Emanuel d'Astorga. Zweiter Band: Die Werke des Tondichters. Mit Proben der Handschrift d'Astorgas in Nachbildung und einem Notenanhang. Kl. 8°,

248 S. Leipzig 1919. Breitkopf & Härtel. 7 M.

Wagner's, Richard, Briefe in Original-Ausgabe. 9. (Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt. 4. Aufl. in volkstüml. Gestalt. Hrsg. von Erich Kloß.) 2 Tle. in 1 Bd. VI, 351 u. 346 S. Leipzig 1919. Breitkopf & Härtel. geb. 14 M.

Wedl, Friedrich. Die Krise der Wiener Konzertorchester. gr. 8°, 15 S. Wien 1919, Selbstverlag. (Wien, H. Heller & Co.) 1 M.

Weingartner, Felix. Ratschläge für Aufführungen klassischer Symphonien. Bd. II. Schubert und Schumann. IV und 120 S. 8°. (Breitkopf & Härtels Musikbücher.) Leipzig 1919. Breitkopf & Härtel. 5 M.

Der erste Band dieser „Ratschläge", in dem Beethovens Symphonien behandelt sind, hat wegen der Gründlichkeit und Sachlichkeit seiner Ausführungen mit Recht allseitige Anerkennung gefunden.

In diesem zweiten Bande hat W. den Symphonien Schumanns gegenüber einen anderen Weg eingeschlagen. Er schreibt in seiner Vorrede: „Die Freude an Schumanns Symphonien wird durch den oft geradezu schlechten Orchesterklang verdorben. Die Klage, daß Schumanns Symphonien in vielen Partien orchestral wirkungslos sind, ist allgemein und berechtigt. Hier heißt es, jede Buchstabenpietät weit hinter sich zu werfen und einfach rücksichtslos abzuändern, bis der Eindruck klar und unzweideutig ist."

Dieser Vorrede gemäß begnügt sich W. nicht damit, Vortragszeichen anzugeben, etwaige Töne in Hörnern und Trompeten durch Oktavtöne, die damals noch ungebräuchlich waren, zu ersetzen, sondern gibt in einer Unmenge von Fällen völlige Uminstrumentierung.

Mit Klarlegen des thematischen Inhalts hat das meist nichts zu tun. Eine Menge Dirigenten haben seit länger als einem halben Jahrhundert Schumannsche Symphonien dirigiert, viele hunderttausende von Zuhörern haben ihren Inhalt völlig erfaßt, ohne daß man Schumanns Instrumentation verbessert hat. Es handelt sich bei W.'s Verfahren um das Vorgehen eines klangempfindlichen Dirigenten, dem es darauf ankommt, Wirkungen zu erzielen.

Schumanns Symphonien sind tatsächlich nicht gut instrumentiert, aber der dickflüssige Klang seines Orchesters ist eben Schumannisch; die etwas unbeholfene Farbengebung gehört zu seiner Eigenart, und ein erfahrener Dirigent kann deren größten Mängel durch dynamisches Abwägen der einzelnen Instrumentegruppen genügend ausgleichen. Schumann ist schließlich doch kein Schuljunge, dem man Zeile für Zeile seine Hefte korrigiert. Wenn ein Maler etwa Overbeck oder Feuerbach übermalen wollte, weil ihre Farben vielfach wirkungslos erscheinen, so würde das als ebenso unnötig und unpassend empfunden werden, wie etwa die Umdichtung der schwerflüssigen Hebbelschen Lyrik.

Ein paar beliebig herausgegriffene Beispiele mögen zeigen, wie W. verfährt. Was hat es mit „klarem und unzweideutigem Ausdruck" zu tun, wenn er verlangt, daß in der Romanze der D moll-Symphonie die Klarinetten und Fagotten vom 2. bis 6. Takt ihre Achtel-Akkorde weglassen und daß vom 6. Takte ab die Oboe wegbleibt? Auch bei der Schumannschen Fassung ist doch das Thema völlig „klar und unzweideutig" hörbar. Sind die zugesetzten Trompetenstimmen vor und nach Buchstabe G und M im ersten Satz der gleichen Symphonie nicht schauderhaft stillos?!

Wozu im Anfang der C dur-Symphonie das völlig willkürliche cresc. auf das erste fp zu? Von derartigen Willkürlichkeiten wimmeln die Vorschläge, die deshalb nicht scharf genug abgelehnt werden können.

Es ist bei einem solchen Orchester-Routinier wie Weingartner selbstverständlich, daß seiner Fassung den modernen Konzertbesuchern durchaus besser und farbenreicher klingt als die Schumanns. Das hervorragende Geschick W.'s sei gebührend anerkannt; für den Instrumentationsunterricht ist seine Schrift ein sehr nützliches Lehrbuch.

Aber Schumann ist doch groß genug, daß wir seine Schwächen mit in Kauf nehmen und uns seinen dickflüssigen Orchesterklang als etwas erhalten können, was eben zu ihm gehört.

Die W.'schen Verbesserungen werden seinen Symphonien keinen Tag mehr Leben schenken, als ihnen kraft ihres musikalischen Gesamtwertes innewohnt. Wie ich überzeugt bin, daß Nikisch seine vorbildlichen Brahmsaufführungen zustande bringt ohne „Retuschen", die Max Reger eigenmächtiger Weise in Brahms-Symphonien vornahm, so sind Schumanns Symphonien noch immer völlig genießbar, ohne die selbstherrlichen Eingriffe Weingartners. Daß für diesen Dirigenten die Musikwissenschaft nicht vorhanden ist, bezeugt die Tatsache, daß er gar nicht den Versuch gemacht hat, bei der Umänderung der D moll-

Symphonie etwa an einzelnen Stellen auf die gedruckt vorliegende erste Fassung Schumanns zurückzugreifen! Vor solchen Händen die Werke der Vergangenheit zu bewahren, scheint mir Pflicht aller, die wissenschaftlich oder als Ausübende und Urteilende mit diesen Werken zu tun haben. Georg Göhler.

Weißmann, Adolf. Chopin. 3. u. 4. Aufl. gr. 8°, 187 S. Berlin o. J. [1919]. Schuster & Loeffler. 5 M.

Zöllner, Heinrich. Wie ich Wilhelm II. kennen lernte. Eine Erinnerung an den Kaiser-Gesangswettstreit zu Frankfurt a. M. i. J. 1903. 8°. 46 S. Leipzig [1919]. Gebr. Reinecke. 1.50 M.

Neuausgaben alter Musikwerke

Bach, J. S. Sonaten und Partiten für Violine allein, hrsg. v. Adolf Busch. Berlin. Simrock. 10 M.

Bach, J. S. „Mein Herze schwimmt in Blut". Solokantate für Sopran. Aufgefunden und hrsg. von C. A. Martienssen. Ausg. d. Neuen Bachgesellschaft. Leipzig. Breitkopf & Härtel. Cembalo-St. 3 M. 6 Orch.-St. 6 M.

Bach, J. S. Kantate Nr. 125. „Mit Fried' und Freud' ich fahr' dahin". Cembalo- u. Orgel-St. bearb. von Max Seiffert. Ausgabe der Neuen Bachgesellschaft. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 3 M u. 1.50 M.

Carulli, Ferdinand. 24 Praeludien ... für Gitarre. Neu bearb. ... von Georg Meier. Berlin, Simrock. 2.50 M.

Diabelli, Anton. Op. 39. 30 sehr leichte Übungsstücke für die Gitarre ... hrsg. von Georg Meier, Berlin, Simrock. 2 M.

Friedlaender, Max, Gedichte von Goethe in Kompositionen. Zweiter Band. (Schriften der Goethe-Gesellschaft, 31. Band.) Weimar 1916. Verlag der Goethe-Gesellschaft.

Zwanzig Jahre liegen zwischen dem Erscheinen des ersten und zweiten Bandes dieser Sammlung, die als wertvoller Beitrag zur Geschichte des Liedes sowohl als zur Goetheforschung längst so allseitig anerkannt worden ist, daß die vorliegende Fortsetzung nur mit aufrichtiger Freude begrüßt werden kann. Mit Recht sagt der Verfasser im Vorwort zum ersten Bande (S. VIII), „eine Geschichte der Kompositionen zu Goethes Gedichten sei fast identisch mit der Geschichte des deutschen Liedes vom siebenten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts an". Dem ist unbedingt zuzustimmen; und wenn Reichardt in seiner Widmung an Goethe[1] sagt: „Deinen unsterblichen Werken dank ich den frühen Schwung, der mich auf die höhere Künstlerlaufbahn erhob", so gilt das mehr oder weniger von allen hier in Frage kommenden Tonsetzern. Goethe hat manchem kleinen Talent Weisen und Rhythmen entlockt, die ihm sonst versagt waren, manche größere und große Begabung in eine Ausdrucksgewalt gesteigert, die eben nur aus der Macht Goethescher Sprache sich erklären läßt. Hatte nun Friedlaender im ersten Bande vorwiegend die Kompositionen von Goethes Zeitgenossen berücksichtigt, so kommen in dem zweiten auch neuere und neueste Tonsetzer zu Worte: von noch Lebenden wurden allerdings nur zwei Lieder aufgenommen. Dagegen sind die älteren Tonsetzer fast alle schon im ersten Bande vertreten; zu ihnen sind nur G. S. Löhlein, J. N. Hummel und C. Eckert neu hinzugekommen. Daß der Verfasser sich entschlossen hat, im zweiten Bande die chronologische Reihenfolge nach Texten zugunsten einer solchen nach Tonsetzern aufzugeben, kann man nur zustimmend begrüßen: es scheint mir dadurch die Übersichtlichkeit — nicht zum wenigsten für den Musiker — gewonnen zu haben. Von den neunzig Liedern erscheinen zwölf überhaupt zum ersten Male im Druck; darunter drei von der Herzogin Anna Amalia, zwei von Seckendorff, zwei von Corona Schröter, zwei von Zelter, je eines von Kayser, Reichardt, und eines von Ferdinand Hiller. Eine Reihe weiterer Lieder (21) werden zum ersten Male im Neudruck geboten; als kleiner Irrtum sei berichtigt, daß Reichardts „Aus Euphrosyne" im Neudruck bei Breitkopf & Härtel (D. L. B. 88 Nr. 5) vorliegt. — Seckendorffs „Szene aus

[1] Reichardt, Musik zu Goethes Werken. I. Bd. Erwin und Elmire. Berlin, im Verlage der neuen Musikhandlung, 1793.

aus Lila" und Romanze aus „Claudine" mit der faszinierenden Mollwendung, auch die schlichten liebenswürdigen Gesänge der Corona Schröter aus der „Fischerin" seien besonders hervorgehoben; ebenso das gesunde frische Nägelische „Auf dem See"; während ich die Himmelschen Gesänge („Nähe des Geliebten" und „Jägers Abendlied") weniger hoch einschätzen möchte. Dagegen ist Reichardt mit ganz prächtigen Stücken vertreten: „In dem stillen Mondenscheine", das namentlich im zweiten und vierten Abschnitte, dem von der Zither begleiteten Ständchen Rugantinos im charakteristischen Tarantella-Rhythmus schon an Stücke wie Nr. 22 von Hugo Wolfs Ital. Liederbuch „Ein Ständchen euch zu bringen kam ich her" gemahnt; auch das geniale „Feiger Gedanken bängliches Schwanken" mit dem Moll-Dur-Wechsel, „Trost in Tränen", das mit demselben harmonischen Mittel arbeitet, ferner das „Eis-Lebenslied", in Konzeption und Ausführung an Reichardts „Rastlose Liebe" (Breitkopf & Härtel, D. L. B. 88 Nr. 2) erinnernd, und das schon oben genannte herrliche „Aus Euphrosyne" sind ebensoviele Beweise für die fabelhafte Einfühlung des hochbegabten Mannes in Goethes Empfindungswelt. Für Reichardt ist bis jetzt überhaupt zu wenig geschehen, wenn man etwa von Hermann Wetzels Lieder-Publikation[1] absieht, so daß die fünfzehn Lieder, die Friedlaender in den beiden Bänden bietet, als wesentlicher Beitrag zu seiner Wiederbelebung anzusehen sind. Gern hätte ich etwa noch den „Prometheus" in diesem Kreise begrüßt, der als bedeutender Vorläufer des Schubertschen anzusprechen ist: auch so bedeutende Stücke, wie „Auf dem See", „Herbstgefühl", die „Rhapsodie" sollten der Gegenwart wieder zugeführt werden. Das von Reichardt Gesagte gilt auch von Zelter, der ebenso wie Reichardt, im ersten Bande mit acht, in dem vorliegenden mit sieben Liedern vertreten ist. Unter ihnen sind als die besten der „Totentanz", „Um Mitternacht" und „Erster Verlust" zu bezeichnen; „Sehnsucht" beginnt mit einem guten Gedanken, scheitert aber an dem unzulänglichen B dur-Mittelsatze und an der Deklamation. Nicht bedeutend ist „Der Gott und die Bajadere" (für Harfe und Gesang): was hat Loewe aus dem Gedichte gemacht! Das vollkommenere Bild von Zelters Begabung wird der Leser doch wohl aus dem ersten Bande erhalten. Bei Zelter fällt fast noch mehr wie bei Reichardt eine Ungleichheit der Einfälle auf: Stücke wie „Der König in Thule", „An den Mond", „Über allen Gipfeln" gehören zweifellos zu dem Besten, was das deutsche Lied im 18. Jahrhundert hervorgebracht hat; daneben stehen oft bedeutend konzipierte Gesänge (z. B. „Meine Ruh' ist hin"), die durch einen ganz unmotivierten Hang zu Koloraturen stark beeinträchtigt werden, oder sonst, wie „Sehnsucht", merkwürdige Entgleisungen aufweisen. Zelter besaß Tiefe der Empfindung, auch dramatische Darstellungskraft („Erlkönig", „Totentanz"), während ihm in der Phantasie und vor allem in der Geschmackskultur Reichardt überlegen war. Ich darf hier übrigens auf die Charakteristik beider Liedermeister bei Kretzschmar, Geschichte des Neuen Deutschen Liedes, S. 290 ff. u. 305 ff., sowie bei Friedlaender, Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft 1916, S. 307—314 verweisen.

Zumsteeg, der in dem ersten Bande mit dem anmutigen „Das Blümlein Wunderschön" vertreten war, fehlt im vorliegenden ganz: er hat Goetheschen Texten gegenüber große Zurückhaltung gezeigt, so daß die sieben Bände seiner „Kleinen Balladen und Lieder" nur vier Goethelieder aufweisen, zu denen allerdings unter den großen Gesängen noch „Colma" kommt. Immerhin möchte ich die Aufmerksamkeit auf das tief empfundene „Heiß mich nicht reden, heiß mich schweigen" (Kl. B. u. L. VII, S. 13) lenken, das eine Wiederbelebung verdiente. Die vier Beethoven-Lieder des ersten Bandes sind im vorliegenden um sechs zum Teil wenig gekannte vermehrt; neben „Marmotte", „Mailied", „Neue Liebe" und der vierten und besten Fassung von „Nur wer die Sehnsucht kennt" steht das im Original von Orchester begleitete köstlich lebensprühende Jugendlied „Mit Mädeln sich vertragen" und die von Friedlaender nachgewiesene früheste Fassung der vierhändigen Klaviervariationen in D dur für Josephine Deym und Therese Brunswick, mit dem Thema unterlegtem Goethetext „Ich denke dein".

Zu den neun Schubert-Liedern des ersten Bandes gesellen sich ebensoviele im zweiten, unter ihnen „Ganymed", „Prometheus", „Suleika I", „Der Musensohn"; das reizende, wenig bekannte „Liebe schwärmt auf allen Wegen" aus „Claudine von Villa Bella" (vgl. Friedlaender, Schubert-Album VII, Nr. 5) ist besonders zu begrüßen.

Carl Loewe, von dem im ersten Bande nur der „Erlkönig" abgedruckt war, ist hier mit vier

[1] Hymnophon-Verlag, Berlin C 1903.

Liedern vertreten: mit „Wanderers Nachtlied", ferner mit der unvergleichlichen Szene aus „Faust" „Ach neige", deren Begleitung die, bald gedämpft, bald voll aus dem Dome herausschallenden Orgelklänge zugrunde liegen, mit dem „Hochzeitslied" und „Die verliebte Schäferin Scapine" aus „Scherz, List und Rache". Es ist ein großes Verdienst des Herausgebers, auf Loewes Goethegesänge somit nachdrücklich hingewiesen zu haben. Welche Fülle ganz vergessener Lieder ersten Ranges harrt hier noch der Auferstehung! Ich nenne aus der Menge nur Stücke wie „Ich denke dein", „Nur wer die Sehnsucht kennt" (von demselben chromatischen Motiv ausgehend wie die oben besprochene Zeltersche Komposition), „Meine Ruh' ist hin", das erste „Lied Lynceus des Türmers", „Ganymed", der Balladen und Romanzen ganz zu geschweigen. Wo bleiben die Sänger dieser Schätze deutschen Gesanges?

Von Spohr, der im ersten Bande mit dem wundervollen „Meine Ruh' ist hin" (op. 25 Nr. 2) und dem liebenswürdigen „Vanitas" (op. 41 Nr. 5) vertreten war, bringt Friedlaender das melancholische Stückchen „An Mignon"; so fein und differenziert die einzelnen Strophen aber auch behandelt sind, muß man doch zugeben, daß Franz Schubert mit seinem einfachen Strophenliede mindestens dieselbe Wirkung erreicht, weil die trübe Stimmung der verschiedenen Strophen auch dichterisch auf einem Grundton beharrt: ein interessanter Beitrag zum Verhältnis des durchkomponierten bzw. variiertstrophischen zum einfachen Strophenliede.

Weiter treffen wir von Bekannten aus dem ersten Bande Wenzel J. Tomaschek mit seinem an Schubert anklingenden „Heidenröslein" und dem geradezu entzückenden „Wer kauft Liebesgötter?". In beiden Liedern meldet sich das national-böhmische Element: namentlich ist das letztgenannte eine Marktszene von so verblüffendem Realismus, wie sie Smetana nicht besser hätte zeichnen können. Diese beiden Nummern sind an Eigenart den zwei Tomaschekliedern des ersten Bandes überlegen und bilden eine außerordentlich wertvolle Ergänzung zu ihnen. Wilhelm Ehlers, Eberwein, Kienlen sind wieder mit je einem Liede vertreten, Bernhard Kleins „Mailied" erscheint als Nachtrag zu den bedeutenderen „Ach neige" und „Erlkönig" des ersten Bandes; J. N. Hummel tritt neu in den Kreis mit einem Männerchor „Zur Logenfeier".

Felix Mendelssohn war trotz seiner Freundschaft so zurückhaltend im Komponieren Goethescher Gedichte, — seine sämtlichen Lieder weisen mit Einschluß von Marianne Willemer nur vier Goethesche Gedichte auf! —, daß der Herausgeber zum Chorlied und zur „Ersten Walpurgisnacht" greifen mußte: immerhin hätte man gern noch „Ein Blick aus deinen Augen in die meinen", nicht nur Mendelssohns bestes Goethelied, sondern einen seiner bedeutendsten Gesänge überhaupt, willkommen geheißen.

Robert Schumann erscheint mit vier ebenso wertvollen als selten gehörten Kompositionen, darunter dem herrlichen „Liebeslied", der „Ballade des Harfners", auf die nachdrücklich hingewiesen sei, (man vergleiche die einschlägigen Kompositionen von Loewe, Schubert und Hugo Wolf!) und dem unvergleichlichen „Heiß mich nicht reden". Wie wenig ist doch von Schumanns siebzehn Goetheliedern bekannt geworden, und welche Leistungen sind darunter: ich greife nur die drei niemals gehörten Harfnerlieder, ferner „Nur wer die Sehnsucht kennt" und „Kennst du das Land" heraus, Stücke, die sich in ihrer Tiefe und Leidenschaft fremd aus der zeitgenössischen Umgebung abheben. Das Harfnerlied „An die Türen will ich schleichen" halte ich für die beste Komposition, die zu diesem Gedichte jemals geschrieben worden. Es liegt nicht an Schumann, wenn gerade seine Goethelieder weniger Allgemeinbesitz geworden sind, als seine großen „Szenen aus Goethes Faust". Auch an das „Requiem für Mignon" sei in diesem Zusammenhange einmal wieder nachdrücklich erinnert.

Weniger überzeugend als Goethekomponist wirkt Robert Franz, von dem acht Goethelieder vorliegen. Friedlaender hat zwei der besten gewählt, „Mailied" und „Schweizerlied", (aus op. 33) und ihnen noch das anmutig-volkstümliche „Gleich und Gleich" (op. 22 Nr. 1) hinzugefügt. Es scheint, als ob Franz sonst mit Goethe nicht viel Glück gehabt habe: „Gegenwart", „Cupido", „Rastlose Liebe" sind ganz abzulehnen, besser ist ihm „Wonne der Wehmut" gelungen. Das allzu Musikalische, Rhythmisch Uniforme stört oft empfindlich: wie wenig ist Schubert in diesem Punkte — Einheit der rhythmischen Struktur verbunden mit freiester Polyrhythmik — von seinen Nachfolgern verstanden und erreicht worden! Der Einheit des rhythmischen Motivs ist es nur bei freiester Deklamation — wie sie eben Schubert besaß — gegeben, nicht Manier zu werden.

Friedrich Curschmann ist mit dem anmuti-

gen Terzett für Frauenstimmen „Blumengruß“, das den Einfluß Loewes unverkennbar aufweist, vertreten. Der Gedanke allerdings, dies Gedicht drei Singstimmen anzuvertrauen, konnte nur in einer Zeit entstehen, der die Schönheit der musikalischen Form als oberstes Ideal erschien. Curschmanns „Der Fischer“ ist ein wertvoller Beitrag, der Zelters, Reichardts, Schuberts strophischen Bearbeitungen vorzuziehen ist, und doch den volkstümlichen Charakter mehr wahrt, als das z. B. in Loewes groß angelegter Komposition dieses Gedichtes der Fall ist.

Ich schließe hier eine Gruppe von Liedern an, die zwischen der älteren und neueren Richtung etwa die Mitte halten. Zunächst eine Jugendarbeit Ferdinand Hillers „Über allen Gipfeln ist Ruh“, dann Adolf Jensens liebenswürdiges „Schweizerlied“, das, mit dem ganzen Zauber Schumannscher Klavierpoesie, doch nicht die elementare Wirkung der unübertroffenen Komposition Schuberts erreicht. Die neuere Schule ist durch Raffs „Rastlose Liebe“ vertreten, in dessen zweitem Teil (der erste gibt sich „altromantisch“) sich der Einfluß Liszts geltend macht; für den Schlußeffekt ist allerdings wohl Raff allein verantwortlich zu machen. Gerne hätte ich neben diesem Liede noch ein Goethelied von Raffs tief veranlagtem Frankfurter Kollegen Anton Urspruch, etwa „Ich komme bald, ihr goldnen Kinder“ (op. 8 Nr. 4) wieder belebt gesehen. Max Bruchs zart empfundenes Lied aus „Claudine“ „Liebliches Kind“ besticht weniger durch Ursprünglichkeit der Empfindung, als durch die ungemeine Anmut der Melodik und Begleitung — es lebt in ihm ein an Paul Heyses Art erinnerndes feinstes Formgefühl, das schließlich — zum Inhalte wird.

Johannes Brahms ist mit zwei ganz wundervollen Duetten „Es rauschet das Wasser“ aus „Jery und Bätely“ (op. 28 Nr. 3) und „Phänomen“ aus dem Westöstlichen Divan (op. 61 Nr. 3) vertreten, zu denen das feine, leider ganz unbekannte, „Trost in Tränen“ (op. 48 Nr. 5) und das humorvolle, aber nicht sehr originelle „Unüberwindlich“ (op. 72 Nr. 5) tritt. Gern hätte ich noch „Dämmrung senkte sich von oben“ (op. 59 Nr. 1) unter ihnen gesehen. Brahms' stärkste Leistungen auf dem Gebiete des Goethelieds liegen zweifellos in der mehrstimmigen Bearbeitung: da treten zu den oben genannten Duetten das Quartett „Warum?“ (op. 92 Nr. 4), „Beherzigung“ (op. 93a Nr. 6), die „Neuen Liebeslieder-Walzer“ (op. 65 Nr. 15), vor allem aber die „Rhapsodie“, „Rinaldo“ und das „Parzenlied“.

Von großem Interesse ist es, in der Reihe der neueren Meister Richard Wagner mit dem „Lied des Mephistopheles“ und „Branders Lied“ (mit Chorrefrain) anzutreffen. Von den „Sieben Kompositionen zu Goethes Faust“ op. 5 (komponiert 1832), denen sie entnommen sind, sind namentlich die ersten fünf durch ihren Humor, ihre gesunde Volkstümlichkeit, ihre glückliche Charakteristik, wert, der Vergessenheit entrissen zu werden, während „Meine Ruh' ist hin“ wohl kaum wieder zum Leben erwachen wird, es sei denn als Bühnenmusik, für die die Lieder alle auch wohl gedacht und entworfen sind[1].

Von Franz Liszts sieben Goetheliedern hat Friedlaender zwei besonders schöne aufgenommen: „Freudvoll und leidvoll“ und „Wandrers Nachtlied“, die in der Tat des Meisters Eigenart als Lyriker klar hervortreten lassen: seine frappierende Begabung der harmonischen Ausdruckskraft, die Zartheit seines Empfindens, die Größe der Erfassung des dichterischen Vorwurfs; daneben aber auch die wohl auf Kosten einer nicht restlosen Vertrautheit mit deutschem Sprachgeist zu setzende Deklamation („warte nur“, „kennst du das Land“, „der du von dem Himmel bist“) und die sehr störenden überflüssigen Wortrepetitionen (warte nur, warte nur, warte nur — balde — balde — balde usw.), die uns den Genuß Lisztscher Lyrik trotz ihrer Schönheiten hie und da trüben.

Merkwürdig wenig hat Richard Strauß in Goethe gefunden: op. 33 Nr. 4 „Morgennebel Lila“, op. 56 Nr. 1 „Ich ging im Walde“ und das Chorlied „Wen du nicht verlässest“ op. 14, zu denen sich noch einige nicht bedeutende der allerneuesten Zeit gesellen, sind alles. Friedlaender hat das mittlere aufgenommen, das glücklich anhebt, später aber durch Künsteleien harmonischer Art und triviale Melodik stark enttäuscht. Es mag hier beiläufig erwähnt sein, daß auch dem anderen Meister unserer Tage, Max Reger, Goethe fremd geblieben ist: unter seinen zahllosen Liedern sind zwei Goethelieder, op. 14 Nr. 2 „Über allen Gipfeln ist Ruh“ (unbegreiflicherweise als Duett) und op. 75 Nr. 18 „Die ihr Bäume und Felsen bewohnt“; eine spärliche Auslese!

Daß Hugo Wolf mit vier glücklich gewähl-

[1] Diese meine Vermutung teilt auch Glasenapp, Biogr. I, 153.

ten Liedern vertreten ist, erscheint mir als Stützpunkt für die unabweisbare Forderung, diesem zweiten Bande einen dritten folgen zu lassen, in dem die überragende Bedeutung dieses Meisters für das Goethesche Lied (unstreitig die größte seit Schubert) durch Aufnahme einer großen Reihe aus dem Goethe-Liederbuch, in der vor allem die „Harfnerlieder" dann nicht fehlen dürfen, zum Ausdruck gelangt. In diesem hoffentlich bald folgenden Bande müßten dann auch Tonsetzer wie Arnold Mendelssohn, Hans Pfitzner (op. 18 „Füllest wieder Busch und Tal" und das unvergleichliche „Mailied" op. 26 Nr. 5), endlich auch Richard Wetz, Georg Göhler (Sesenheimer Lieder), Hermann Wetzel und manche andere zu Worte kommen[1].

Man wird aus dem Gesagten entnehmen, wieviel mühsame, aber auch fruchtbringende Arbeit Friedlaender auch in diesem Bande niedergelegt hat. Dabei habe ich noch nicht der ausgezeichneten, sowohl nach der literarischen als musikgeschichtlichen Seite hin erschöpfenden Exkurse gedacht, die im Anhange jedem Liede beigegeben sind, und dem Fachgenossen wichtigste Hinweise geben. Das Werk selbst wendet sich an weiteste Kreise: es will aber, um Lessing zu zitieren, nicht nur „erhoben, sondern auch gelesen sein", wozu vielleicht eine spätere Übertragung der beiden Sammlungen aus den Schriften der Goethe-Gesellschaft in einen Musikalienverlag wesentlich beitragen dürfte. Denn diese Lieder sollen und müssen von Jedem, der auf musikalische und literarische Bildung Anspruch macht, gekannt und in ihren wertvollsten Stücken Allgemeingut werden; niemals vielleicht haben wir es nötiger gehabt, uns auf die kostbaren Schätze unserer künstlerischen Vergangenheit zu besinnen; und Goethes Worte aus dem „Schatzgräber": „Reichtum ist das höchste Gut" könnte man wahrlich als Motto über den deutschen Liederschatz der letzten Jahrhunderte setzen.

Zur Sozialisierung aber dieses Reichtums entscheidend beigetragen zu haben, wird immer eines der größten Verdienste Friedlaenders sein und bleiben. Moritz Bauer.

Vorlesungen über Musik an Hochschulen

Wintersemester 1919/20

Basel

Prof. Dr. Karl Nef: Die Sinfonien Beethovens, zweistündig. — Lektüre ausgewählter Schriften Richard Wagners, einstündig. — Musikwissenschaftliches Seminar: Übungen im Entziffern alter Notenschriften, zweistündig.

Berlin

(Wintersemester: 15. Januar bis 15. April)

Prof. Dr. Hermann Kretzschmar: Geschichte der Sinfonie, vierstündig. — Musikwissenschaftliche Übungen, zweistündig.

Prof. Dr. Max Friedlaender: Beethovens Leben und Werke, I. Teil, mit musikalischen Erläuterungen, zweistündig. — Musikwissenschaftliche Übungen, zweistündig. — Chorübungen, eineinhalbstündig.

Prof. Dr. Johannes Wolf: Musikgeschichte des 14. und 15. Jahrhunderts, zweistündig. — Die evangelische Kirchenmusik seit Bachs Tode, einstündig. — Übungen, eineinhalbstündig. — Lektüre musiktheoretischer Traktate, eineinhalbstündig.

Prof. Dr. Oskar Fleischer: Musikgeschichte des Mittelalters, zweistündig. — Musikästhetische Grundfragen, einstündig. — Musikwissenschaftliche Übungen, zweistündig.

Prof. Dr. Curt Sachs: Musikinstrumentenkunde, zweistündig; dazu Übungen bei ausreichender Beteiligung.

Dr. Georg Schünemann: Geschichte der musikalischen Aufführungspraxis, zweistündig, — Collegium musicum, zweistündig.

Prof. Dr. Richard Sternfeld: Richard Wagner, einstündig.

Bern

Dr. Ernst Kurth: Harmonielehre (für Anfänger), zweistündig. — Die musikalische Romantik in

[1] Als Unterlage für das hier vorliegende und zu sichtende Material darf ich auf Friedlaenders Übersicht, Goethe-Jahrbuch f. 1916, S. 328 verweisen.

ihrer psychologischen und literarischen Entwicklung, zweistündig. — Grundzüge der musikalischen Symbolik und Stilpsychologie, einstündig. — Musikwissenschaftliche Übungen: Einführung in das Studium von Kunstwerken, einstündig. — Collegium musicum (Henry Purcell, Tedeum und Anthems; Motetten von Melchior Franck und Eccard), zweistündig. — Akademisches Orchester, zweistündig.

Ernst Graf, Münsterorganist und Lektor für Kirchenmusik: Musikalische Liturgik des evangelisch-reformierten Gottesdienstes (mit besonderer Berücksichtigung des Gemeindegesanges), einstündig. — Übungen im kirchlichen Orgelspiel, zweistündig.

Bonn

Herbst-Zwischensemester 1919

Prof. Dr. Ludwig Schiedermair: Musikalische Paläographie, zweistündig. — Musikwissenschaftliches Konversatorium, zweistündig.

Wintersemester 1919/20

Prof. Dr. Ludwig Schiedermair: Geschichte der Oper, des musikalischen Dramas, des Singspiels (vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart), zweistündig. — Mozarts Jugend, einstündig. — Musikwissenschaftliches Seminar, zweistündig. — Collegium musicum, zweistündig.

Breslau

(Zwischensemester)

Prof. Dr. Max Schneider: Entwicklung der Notenschrift (mit Übungen), eineinhalbstündig. — Stilkritische Übungen, nebst Anleitung zum Bestimmen von musikalischen Kunstwerken, eineinhalbstündig.

Dresden

Technische Hochschule

Prof. Dr. Eugen Schmitz: Richard Wagners Leben und Werke, zweistündig. — J. S. Bach, einstündig.

Ferienkurs für Neuphilologen, veranstaltet von der Technischen Hochschule:

Prof. Dr. Eugen Schmitz: Die Weltherrschaft der italienischen Oper im 18. Jahrh., zweistündig.

Dresdener Volkshochschule

Prof. Dr. Eugen Schmitz: Die Entwicklung der Oper im 19. Jahrhundert (zehnstündiger Kurs).

Erlangen

Prof. Ernst Schmidt: Das evangelische Kirchenlied in musikalischer Beziehung, erste Entwicklung bis 1618, zweistündig. — Liturgischer Gesang, mit musikgeschichtlichen und theoretischen Erläuterungen, einstündig. — Orgelspiel, einstündig, für je zwei Teilnehmer. — Chorgesang im Akadem. Gesangverein, zweistündig. — Theorie der Musik: a) Harmonielehre, zweistündig, b) Kontrapunkt, zweistündig. — Kursus für Ton- und Stimmbildung, einstündig. — Streichorchester, zweistündig. — Musikgeschichte: a) Allgemeine Musikgeschichte, einstündig, b) Einführung in Richard Wagners „Parsifal“, einstündig.

Frankfurt a. M.

Prof. Dr. Moritz Bauer: Joh. Seb. Bach und sein Zeitalter. II. Teil, einstündig. — Lektüre und Interpretation von Wagners „Oper und Drama“, zweistündig.

Freiburg in Baden

Lektor Dr. Wilibald Gurlitt: Elemente der Musikwissenschaft (Einleitung in eine Theorie des musikalischen Verstehens), einstündig. — Einführung in die Geschichte der deutschen Musik des 17. Jahrhunderts (von Palestrinas Tod bis zu den Anfängen von Bach und Händel), zweistündig. — Musikgeschichtliches Kolloquium, einstündig. — Übungen zur musikalischen Analyse und Stilkritik, eineinhalbstündig.

Freiburg (Schweiz)

Prof. Dr. Peter Wagner: Die Oper im 17. und 18. Jahrhundert, mit Demonstrationen am Flügel, zweistündig. — Die Neumen, zweistündig. — Choralkurs (Cantus gregorianus, exercitia practica), zweistündig. — Musikwissenschaftliches Seminar, zweistündig.

Halle a. S.

(Zwischensemester)

Prof. Dr. Hermann Abert: Beethoven, einstündig. — Seminar, zweistündig. — Collegium musicum, zweistündig.

Dr. Hans Joachim Moser: Musikgeschichte des deutschen Mittelalters, zweistündig.

Universitäts-Musikdirektor Alfred Rahlwes: Harmonielehre I und II, je zweistündig. — Kontrapunkt, einstündig.

Pfarrer K. Balthasar: Liturgische Übungen, zweistündig.

Köln. Handelshochschule

Dr. Gerhard Tischer: Ausgewählte Kapitel aus der Geschichte der Oper, zweistündig.

Leipzig

Prof. Dr. Arnold Schering: Die deutsche Musik des 16. und 17. Jahrhunderts, zweistündig. Einführung in die Kenntnis der Mensuralnotenschrift (seminaristisch), zweistündig. — Musikwissenschaftliche Übungen: Behandlung schwebender Fragen zur Aufführungspraxis alter Musik, zweistündig. — Historische Kammermusikübungen, zweistündig. — Musikgeschichtlicher Vorbereitungskurs, zweistündig (studentische Hilfskraft).

Prof. Dr. Arthur Prüfer: Joh. Seb. Bach und sein Zeitalter, dreistündig. — Übungen: Kuhnaus „Quacksalber", eineinhalbstündig; E. Th. A. Hoffmanns musikalische Schriften, eineinhalbstündig.

Prof. Dr. Seydel: Rednerische Stimmbildung und Vortragskunst. — Gesangsübungen, zweistündig. — (Stimmbildung, Lieder, Arien) einstündig.

Den gesamten Seminarbetrieb hat im Auftrag der Fakultät vorläufig Prof. Dr. Arnold Schering übernommen.

München

Prof. Dr. Adolf Sandberger: Beethovens Leben und Werke, vierstündig. — Musikwissenschaftliche Übungen für Anfänger und Fortgeschrittenere, einstündig. — Einführungskurs in die Musikwissenschaft für Anfänger, gemeinsam mit Dr. Hans Scholz, einstündig. — Musiktheoretische Kurse für Anfänger, gemeinsam mit Dr. Scholz, zweistündig.

Prof. Dr. Theodor Kroyer: Moderne Oper, ausgewählte Kapitel, zweistündig. — Paläographie, zweistündig. — Stilkritik – A cappella-Zeit, zweistündig.

Prof. Dr. Hermann von der Pfordten: Mozart, vierstündig.

Prag

Prof. Dr. Heinrich Rietsch: Der Klavierstil bei den älteren Romantikern, zweistündig. — Tonlehre auf geschichtlicher Grundlage, einstündig. — Musikwissenschaftliche Übungen, eineinhalbstündig.

Rostock

Prof. Dr. Albert Thierfelder: 1. Metrik. Die Versmaße der griechischen und römischen Dichter in musikalischer Darstellung, zweistündig. — 2. Kontrapunkt, zweistündig. — 3. Liturgische Übungen für Theologen, zweistündig. — 4. Chorübungen für Studierende aller Fakultäten, ein- bis zweistündig.

Stuttgart

Technische Hochschule

Hermann Keller: Musikgeschichte in Einzeldarstellungen: Beethoven (mit musikalischen Erläuterungen), einstündig. — Allgemeine Einführung in die Theorie der Musik (analytische Harmonielehre).

Tübingen

Universitäts-Musikdirektor Karl Hasse: Einführung in die Geschichte der neueren Musik (Kirchenlied und Generalbaßzeit) einstündig. — Harmonielehre (für Anfänger), einstündig. — Harmonie- und Formenlehre (für Fortgeschrittene) einstündig.

Wien

Prof. Dr. Guido Adler: Mozart, einstündig. — Erklären und Bestimmen von Kunstwerken, zweistündig. — Übungen im musikhistorischen Institut, zweistündig.

Dr. Max Dietz: Die Nachfolge Beethovens in der hohen Instrumentalmusik und die Führer der nachklassischen Tonkunst (mit Musikbeispielen und Analysen), dreistündig.

Dr. Egon Wellesz: Einführung in die Notationen des christlichen Orients (mit Übungen), zweistündig. — Die musikalische Barocke in Österreich, zweistündig.

Dr. Robert Lach: Die psychologischen und entwicklungsgeschichtlichen Kriterien der musikalischen Stilepochen, zweistündig.

Dr. Wilhelm Fischer: Joh. Seb. Bach, vierstündig. — Die Mensuralnotation des 15. und 16. Jahrhunderts, zweistündig. — Fortschritte der musikgeschichtlichen Forschung (in Referaten) zweistündig.

Zürich

Prof. Dr. Eduard Bernoulli [vorläufig beurlaubt. Angezeigt waren die Vorlesungen]: Die Rolle der Niederländer in der Musik, zweistündig. — Neueres in der dramatischen Musik bis auf Gluck, einstündig.

Mitteilungen

Der Arbeitsausschuß der Hugo Riemann-Stiftung (Herr Dr. Kurt Kreiser und Herr Dr. Erich H. Müller in Dresden) versendet seinen Gründungsbericht. Der Aufruf, zum siebzigsten Geburtstag Riemanns eine Stipendien-Stiftung, die seinen Namen tragen soll, ins Leben zu rufen, hat das kleine Kapital von gegen 5000 Mark gezeitigt, das dem Rentamt der Universität Leipzig zur Verwaltung übergeben worden ist, und dessen Zinsen alljährlich am 18. Juli einem Studierenden der Musikwissenschaft an der Leipziger Universität verliehen werden sollen. Die Entscheidung über die jeweilige Verteilung der Zinsen sollen die Dozenten für Musikwissenschaft der Universität gemeinsam treffen.

Dr. M. Unger hat am 1. Okt. die Schriftleitung der „Neuen Zeitschr. f. Musik" übernommen.

Prof. Dr. Curt Sachs hat sich an der Berliner Universität habilitiert.

Dr. Georg Schünemann hat sich an der Berliner Universität habilitiert. Seine Habilitationsschrift behandelt „Das Lied der deutschen Kolonisten in Rußland"; seine Antrittsvorlesung hielt Schünemann „Über die Wiederbelebung alter Musik".

Dr. Hans Joachim Moser hat sich auf Grund seiner Abhandlung „Das Streichinstrumentenspiel im Mittelalter" und mit einer Antrittsvorlesung „Die Ziele der Musikwissenschaft" als Privatdozent an der Universität Halle habilitiert.

An der Technischen Hochschule zu Stuttgart hat Hermann Keller, Organist an der Markuskirche, einen Lehrauftrag für Musikgeschichte und Theorie der Musik erhalten.

Auf der diesjährigen Hauptversammlung des Fürstlichen Instituts für musikwissenschaftliche Forschung in Bückeburg wurden laut § 9 der Satzungen zu ordentlichen Mitgliedern ernannt und vom Fürsten Adolf bestätigt: Geheimrat Prof. Dr. Johannes Bolte (Berlin), Dekan und Kirchenrat D. Max Herold (Neustadt a. d. Aisch), der Biograph des Bückeburger Bach: Dr. Georg Schünemann (Berlin), Geheimrat Prof. D. Julius Smend (Münster), Dr. Werner Wolffheim (Berlin), Prof. Dr. Angul Hammerich (Kopenhagen), Prof. Dr. Ilmari Krohn (Helsingfors), Dr. D. F. Scheurleer (Haag), Prof. Dr. Guido Adler (Wien), Prof. Dr. Heinrich Rietsch (Prag), Prof. Dr. Tobias Norlind (Stockholm), Prof. Dr. Karl Nef (Basel), Prof. Dr. Peter Wagner (Freiburg i. d. Schweiz) und Académico Prof. Felipe Pedrell (Barcelona). Das Institut zählt nunmehr — nach dem Tode von Hugo Riemann — 27 ordentliche und 9 außerordentliche Mitglieder.

Der zweite Jahrgang der Vierteljahrsschrift „Archiv für Musikwissenschaft" beginnt am 1. Januar 1920 im Verlage von C. F. W. Siegels Musikalienhandlung in Leipzig zu erscheinen. Derzeitiger Hauptschriftleiter ist Prof. Dr. Johannes Wolf.

In der Neustädter (Universitäts-) Kirche zu Erlangen hat am 2. November aus Anlaß der Fertigstellung der neuen, von F. G. Steinmeyer & Co. in Öttingen erbauten Orgel eine kirchenmusikalische Feier mit Werken von Bach, Händel („Großes Halleluja", Orgelkonzert B dur) und Liszt stattgefunden. Universitäts-Musikdirektor Prof. Ernst Schmidt hat bei dieser Gelegenheit eine vortreffliche kleine Werbe- und Programmschrift „Die Orgel in der Neustädter (Un.-) Kirche zu Erlangen" veröffentlicht.

In unserer Mitteilung über Prof. Karl Hasses Abschiedsvortrag (in Heft 1) muß es statt Münster Osnabrück heißen.

Zur Abwehr. W. Frings Bonner Dissertation „Vom musikalisch Schönen im deutschen Volksliede" hat Herr Dr. Hans Joachim Moser im Septemberheft dieser Zeitschrift S. 726 einer Besprechung unterzogen, die er in folgende Worte ausklingen läßt:

„man muß bedauernd darüber den Kopf schütteln, was heutzutage alles als ‚musikwissenschaftliche' Doktorarbeit in Deutschland durchgelassen wird. Wohin soll das schließlich anders führen als zu einer völligen geistigen Valutaentwertung?"

Diese groteske Schlußtirade soll sich offenbar in erster Linie gegen den musikwissenschaftlichen Studienbetrieb an der Bonner Universität richten und wird von dem, der sie ohne genauere Kenntnis der Verhältnisse liest, mit meiner Tätigkeit an der rheinischen Hochschule in Beziehung gebracht werden. Diese Angriffe muß ich zunächst für meine Person mit aller Entschiedenheit und mit Entrüstung zurückweisen.

Und wie ist der wirkliche Tatbestand: Mein hochverehrter Herr Amtsvorgänger hat im ersten Kriegsjahre die Arbeit angenommen, weil sie ihm trotz einzelner Mängel doch gute Seiten zu enthalten schien. Daß Doktoranden die Schnitzer, die ihnen unterlaufen, trotz aller Mahnworte oft nicht ausmerzen, kommt, wie Herr Moser aus seinem eigenen Studiengang weiß, leider immer wieder vor. Als ich nun die Nachfolge antrat, übernahm ich die Arbeit. Nach Herrn Mosers Ansicht hätte ich wohl meinem Vorgänger noch rasch einen Fußtritt versetzen und sein begründetes Urteil einfach als falsch ablehnen sollen. Herr Moser kannte diesen Tatbestand, da er ja doch den der Dissertation beigedruckten Lebenslauf gelesen hat. Wollte er bei seiner Besprechung der Dissertation gegen den Referenten etwas sagen, der die Arbeit angenommen hat, so hätte er diesen Tatbestand klar und deutlich angeben müssen. Aber Herr Moser liebt ja seit langem die Verallgemeinerung und die tönenden Fanfaren. Es ist ihm dabei ganz gleichgültig, ob er auch die einem grundlosen Verdacht aussetzt, die stets für die Hebung der musikwissenschaftlichen Dissertationen eingetreten sind.

Man muß in der Tat „den Kopf darüber schütteln", daß nun auch in der wissenschaftlichen Zeitschrift Gepflogenheiten aufzukommen scheinen, wie sie nur in einer gewissen Tagespresse zuweilen üblich sind.

Bonn, 28. September 1919. Professor Dr. Ludwig Schiedermair.

Aus vorstehender Zuschrift entnehmen ich mit Vergnügen, daß Herr Prof. Schiedermair die die Fringssche Dissertation, die ich als Gesamtleistung, nicht nur wegen einiger stehengebliebener Schnitzer, ablehnte, ebenfalls nicht schön findet und an ihr gern ziemlich unschuldig sein möchte. Er entrüstet sich aber recht unnötig über meine vermeintlichen Angriffe auf seine „Tätigkeit an der rheinischen Hochschule". Hätte ich diese tadelnswert gefunden, so hätte ich mich keineswegs geniert, sie durch einen Aufsatz etwa mit dem Titel „Die Bonner Musikwissenschaft unter Professor Schiedermair" niedriger zu hängen, doch galt ja mein Thema einzig jener geringwertigen Dissertation. Weder kenne ich die Bonner Verhältnisse noch reizen sie meine Neugier, wie denn Herr Prof. Schiedermair überhaupt mein Interesse an seiner Person ungemein zu überschätzen scheint; es ist ungefähr gleich Null. Wenn er dagegen meine Arbeiten „seit langem" liest, so freut mich das, und wenn sie ihm nicht gefallen, so habe ich auch dawider selbstverständlich nichts einzuwenden. Mir aber ohne genaue Begründung einfach anzuhängen, ich „liebte seit langem die Verallgemeinerung und die tönenden Fanfaren" (sinngemäß kann es sich doch hier nur um meine Aufsätze etwa im

Archiv und der Zeitschrift für Musikwissenschaft handeln, bei denen ich mich gerade in dieser Richtung ziemlich schuldlos glaube!) — gehört das wirklich zu den guten „Gepflogenheiten", für die der Herr Vorredner mit so schönem Pathos eintritt? Und gehört es überhaupt zur Sache? Hätte er mir doch lieber bewiesen, daß die Arbeit von Frings wirklich gut ist... Der Herr Einsender bekennt, er sei „stets für die Hebung der musikwissenschaftlichen Dissertationen eingetreten"; also hält er deren allgemeines Niveau doch anscheinend selber für hebungsbedürftig, und wir streben gleichen Zielen zu: er als Promotor, ich als Kritikus — was bleibt da an meiner „Schlußtirade" anderes „grotesk", als daß ich mir erlaubte, einmal auf eine zufällig Bonner Dissertation zu exemplifizieren? Wenn man freilich für eine ehrliche kritische Ablehnung, die offen jedes Ding beim Namen nennt, den durch keinen Versuch eines Beweises erhärteten Vorwurf „grundloser Verdächtigung" und übler Preßgepflogenheiten einstecken soll, so wird man Bonner musikalische Arbeiten künftig nur noch unter dem Schutz von Stahlhelm und Gasmaske besprechen können. Sei es drum — das soll mich ebensowenig hindern, auch weiter eine Katze „Katze" zu heißen, wie ichs Herrn Prof. Schiedermair und den Seinen nicht verwehre, meine Arbeiten künftig wenigstens mit hinreichender Begründung abzulehnen. Wenn jemand, der garnicht genannt war, sich so schwer getroffen fühlt und übermäßig zornige Weherufe erhebt, so erweckt sein Verhalten den Eindruck, daß er vielleicht doch Ursache hätte, über die sachlichen Pflichten eines musikwissenschaftlichen Doktormachers nachzudenken; diese bestimmen sich doch wohl nicht einzig aus allerlei kollegialen Rücksichten, z. B. auf einen emeritierten Amtsvorgänger, denen schließlich vielleicht noch auf mildere Weise als durch einen „Fußtritt" zu genügen gewesen wäre.

Halle a. S., den 20. Oktober 1919.

Privatdozent Dr. Hans Joachim Moser.

Kataloge

Leo Liepmannssohn, Antiquariat, Berlin. 45. Autographen-Versteigerung; zum Teil aus den Sammlungen Edm. Weiß-München (†) und Jan von Santen-Kolff (†); am 28. und 29. November 1919.

[Von den sehr reichhaltigen Musiker-Autographen, [Briefe und Musikmanuskripte (Nrn. 407 bis 693)] seien angeführt: ein Stammbuchblatt Giovanni Gabrielis vom 16. November 1596; ein Brief Frescobaldis, Rom, 23. Februar 1609 an den Kardinal G. Bentivoglio in Ferrara; ein Brief Jac. Ant. Pertis an Graf Pirro Albergati vom 3. April 1728; Skizzen von Joseph Haydn, desgleichen von Beethoven, ferner Beethovens Brief an Theodor Körner vom 21. April 1812; drei Lieder und ein Liedentwurf (unveröffentlicht: „O Quell, was strömst du rasch und wild", Text von Ernst Schulze) von Schubert; Musikmanuskripte und ein Brief H. Marschners; weiter sind fast alle Komponisten des 19. Jahrhunderts vertreten, besonders reich Mendelssohn, Liszt, Wagner, Reger, Strauß.]

November	Inhalt	1919

Schriftleitung: Dr. Alfred Einstein, München, Cuvilliésstraße 13
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig, Nürnberger Straße 36/38

Zeitschrift für Musikwissenschaft
Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft
Drittes Heft 2. Jahrgang Dezember 1919
Erscheint monatlich. Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos, für Nichtmitglieder 24 Mark, Einzelhefte 2 Mark

Raum und Ton

Eine akustische Studie

Von

Johannes Biehle, Berlin-Bautzen

(Aus der Festschrift zum 70. Geburtstage des kurz vor der Überreichung verstorbenen Professors Dr. Hugo Riemann an der Universität Leipzig)

Auch der Raum hat eine Seele; auch der Raum ist mit einem Lebensodem erfüllt, und dieses Lebend·ge in ihm, das uns schon beim Eintritt umfängt, das gleichsam mit uns empfindet, uns wiedergibt, was wir entgegenbringen, nennen wir die Akustik des Raumes. Diese ist es, die dem Raume einen Inhalt verleiht und die stets in Übereinstimmung stelen muß mit seinem Zweck.

Soll der Raum als Wohnraum heimlich und traulich wirken, so darf ihm nicht der Nachklang eines Festsaales eigen sein; er weitet sich für uns zu einer Halle, wenn unser Tritt in ihm widerhallend erklingt. Und in dem Raume, wo wir den Nachhall durch unseren profanen Schritt nicht wecken möchten — denn er ist des Herrn Tempel —, vermag dieser Odem sogar den Ruf auszulösen: „Wie heilig ist diese Stätte".

Daß dieser Mitklang im Raume kein leerer Schall ist, sondern ein seelisches Wesen besitzt, erfahren wir auch vom Blinden, der durch ihn Art und Ausdehnung des Raumes empfindet. Was die Farbtönung eines Raumes für das Auge bedeutet, das ist die Tonfärbung des Nachhalles für das Ohr; und da dieses allein uns unsere ethischen Werte in ihrer ganzen Tiefe zu vermitteln vermag und hierzu die Hilfe eines unterstützenden Nachhalles bedarf, so ermessen wir die Bedeutung dieser „Seele des Raumes".

In der Tat werden letzten Endes nur der Raumakustik wegen unsere größten Prachtbauten für das Theater, für die Kirche, für das Konzert und für die Belehrung errichtet. Aber die Voraussetzungen, die wir an diese Räume zur Unterstützung der in ihnen wirkenden Schallquellen stellen, sind sehr verschiedenartig. Während bei belehrender und unterhaltender Rede der Nachklang als störend empfunden wird, die feierlich-pastose Sprache nur von einem Mithall getragen sein will, fordert die Musikausübung einen solchen Nachhall, der die Tonausbreitung stärkt und veredelt.

Aber auch hier ist nach Aufgabe und Art der Darbietung wesentlich zu unterscheiden: Die leichte anmutige Musik fühlt sich durch einen kleinen Nachhall in ihrer Bewegung gehemmt; für die klassische Kammermusik ist eine fein-mitfühlende Seele des Raumes Lebensbedingung. Dagegen bedarf der feierlich getragene Chorgesang zur vollsten Prachtentfaltung und plastischen Steigerung der Mitwirkung eines stärkeren Nachhalles. Es liegen also zweifellos eigenartige Beziehungen zwischen Raum und Ton vor, deren ursächlicher Zusammenhang aber noch nicht ausreichend erkannt worden ist.

Da nun die Festschrift einem Bahnbrecher der Musik-Wissenschaft gewidmet ist, der auch das Gebiet der musikalischen Akustik durchforscht hat, so will dieser Beitrag aus dem Bereiche der Raumakustik den musikalischen Teil behandeln und versuchen, die Beeinflussung der Musik durch den Raum klar zu legen; und zwar soll es sich dabei um eine theoretische, in ihren Ergebnissen physikalisch und mathematisch abgeleitete Studie handeln, die aber der praktischen Anwendung nicht entbehren wird.

Als Ausgangspunkt und Deduktionsquelle wähle ich die im Lichthofe der Technischen Hochschule zu Berlin festgestellten raumakustischen Zustände.

Anlaß.

Das Herz des inneren Verkehrs für die weiten Räume der Hochschule bildet ein Lichthof in der ungewöhnlichen Ausdehnung eines Kubus von 25,5 m Seitenlänge, der in seiner architektonischen Ausgestaltung und mit seinen großen Arkaden in den drei Stockwerken, die er durchdringt, einen Empfangsraum vornehmster Art darstellt. Wegen des hohen Fassungsvermögens seiner Grundfläche und der Säulenumgänge wird er bei besonderen Anlässen als Festraum verwendet, ohne hierzu ursprünglich vorgesehen zu sein und obgleich er sich für rednerische Zwecke als durchaus ungeeignet erwiesen hat.

Rektor und Senat beauftragten mich mit der Untersuchung des Raumes zur Feststellung der Maßnahmen, die zur Erzielung einer guten Hörsamkeit erforderlich wären. Diese Arbeiten sind im Wintersemester 1916/17 durchgeführt worden und haben über die raumakustischen Zustände ein völlig klares Bild und eine Reihe von Vorschlägen ergeben, die bei ihrer Durchführung den Lichthof als Festhalle sicher auch für rednerische Zwecke brauchbar gestalten würden.

Untersuchungen.

Bei allen Fragen raumakustischer Art ist die Dauer des Nachhalles von ausschlaggebender Bedeutung. Ihre Bestimmung ist umständlich und zeitraubend: Eine Schallquelle konstanter Stärke füllt den Raum mit Ton bestimmter Intensität, wird darauf plötzlich abgebrochen und nun die Zeit bis zum Verklingen des Nachhalles festgestellt. Als Schallquelle wurden Orgelpfeifen verschiedener Tonhöhe und zu deren gleichmäßiger Erregung ein für diese Untersuchungen besonders sorgfältig hergestelltes Gebläse verwendet. Um den Ton abgestuft zu verstärken, wurde die Zahl der klingenden Pfeifen vermehrt. Zur Zeitbestimmung diente ein Hippsches Chronoskop, das beim Stoppen der Schallquelle selbsttätig anlief und beim Verschwinden des Nachhalles vom Beobachter arretiert wurde. Beides, Auslösung und Hemmung des Werkes, erfolgte auf elektromagnetischem Wege mit einer Genauigkeit von einer hundertstel Sekunde. — Die Angaben der Uhr bedurften auf Grund einer Eichung einer Korrektur, indem eine angezeigte Sekunde gleich 0,973 wirklicher Sekunde einzusetzen war. — Eine erhebliche Fehlerquelle bildete die persönliche Gleichung des Beobachters, der bei solchen langen, anstrengenden Beobachtungen schnell ermüdet und leicht durch fremde

Schalleinflüsse gestört wird. Die Untersuchungen mußten zum Teil in den Nachtstunden vorgenommen werden, und selbst dann störte die kleinste Regung; sogar leichter Regenfall zwang zum Abbruch der Aufnahmen. So konnte nur mit Hilfe größerer Beobachtungsreihen die Zeitdauer auf zwei Dezimalstellen bestimmt werden[1].

Auch die Feststellung der räumlichen Größen war bei diesem vielgegliederten Raume schwierig, wobei es zunächst zweifelhaft erschien, ob und in welchem Umfange die angrenzenden weiten Treppenhäuser raumakustisch mit zur Halle zu rechnen seien. Unter Hinzurechnung dieser ergab sich ein Rauminhalt (V) von 24500 m^3 und eine Flächenausbreitung (F) von 12800 m^2.

Ergebnisse.

Im leeren Zustande wurde die Nachhalldauer (t) auf 9,40 Sekunden festgestellt. Nach Einbringung von 500 m^2 Teppichen, von 1000 Stühlen, 20 Kleiderständern, eines großen Rednerpultes und von Blattpflanzen zu dekorativen Zwecken, ferner durch Verschließen von fünf weiten Bogenöffnungen mit stoffüberspannten Holzverschlägen und Ausspannen eines Netzes unter der Glaskuppel war die Nachhalldauer auf 6,76 Sekunden herabgedrückt. Bei einer Festfeier kamen nun zu den eingeführten Dämpfungsmitteln noch 1000 Personen hinzu. Während dieser Feier war natürlich eine experimentelle Bestimmung des Nachhalles unmöglich; ich schätzte seine Dauer mit Hilfe einer Stoppuhr auf 3,3 Sekunden.

Nach der Theorie der Raumakustik lassen sich aber diese Zeitgrößen auch ohne experimentelle Beobachtungen, lediglich auf Grund der gesamten räumlichen Verhältnisse, einschließlich der eingebrachten Gegenstände nach der Formel berechnen:

$$t = \frac{V \cdot 0{,}164}{a \cdot F},$$

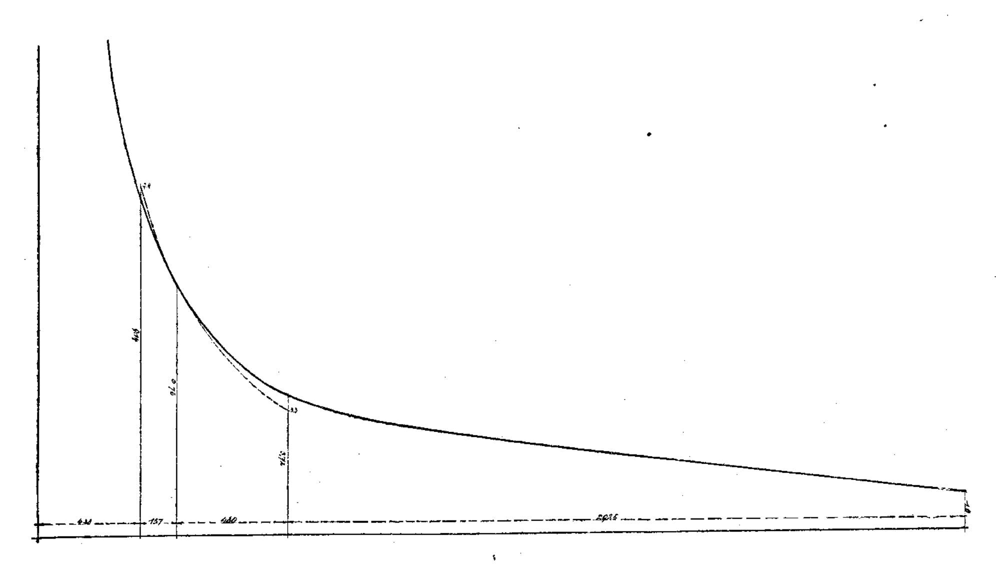
wobei a das relative Mittel aller spezifischen Dämpfungen der verschiedenen Umfassungen und Gegenstände ist.

Diese Größe a stellte ich bezüglich der Umfassung des Raumes mit 0,0296 ein, denn es handelt sich hier ausschließlich um Steinmauern mit hart geglätteter, zum Teil polierter Oberfläche. Das ergibt in der Formel den Nenner = 438. — Die verschiedenen eingebrachten Gegenstände mußten getrennt berechnet werden und ergaben für den Nenner einen Zuschlag von 157 und mit den Teilnehmern der Feier einen weiteren Zuschlag von 480 Einheiten. Darnach berechnet sich die Nachhalldauer für den leeren Zustand auf 9,14 Sekunden, bei Einbringung der Gegenstände auf 6,70 Sekunden und im menschengefüllten Zustande auf 3,72 Sekunden. Es zeigt somit eine vergleichsweise graphische Darstellung beider Kurven eine Übereinstimmung zwischen Theorie und Erfahrung, wie sie wohl nicht besser erwartet werden kann. (S. die folgende Abbildg.) Um die Überschneidung der beiden Kurven zu beseitigen und völlig gleichen Verlauf zu erzielen, genügt es, in der Rechnung entweder den mittleren Dämpfungswert oder die Gesamtoberfläche, zwei nicht exakt feststellbare Größen, sehr wenig zu verändern.

Anwendung.

Aus den beiden gewonnenen Kurven ergab sich nun einwandfrei, daß die großen Treppenhäuser, obgleich sie für das Auge als Sonderräume erscheinen, raumakustisch voll eingestellt werden müssen, da sonst die rein rechnerisch gewonnenen Nachhallzeiten

[1] Bei der Durchführung dieser Untersuchungen war mir die dankenswerte, ständige Mithilfe des Herrn Chorleiters Stehmann sehr wertvoll.



mit den beobachteten nicht in Einklang zu bringen sind. Diese Feststellung ist übrigens für die Theorie der Raumakustik bemerkenswert. — Ferner läßt sich jetzt genau nachrechnen, wieviel Dämpfungsmittel zur weiteren Herabdrückung der Nachhalldauer auf irgend ein bestimmtes Maß erforderlich wären, und endlich ergab sich noch eine Reihe anderer Maßnahmen, um diesen Raum schließlich als Festraum für rednerische Zwecke brauchbar zu machen. — Die hierauf bezüglichen Vorschläge sind in einer Denkschrift beim Rektorat der Berliner Technischen Hochschule niedergelegt.

Aber alle diese Fragen interessieren uns jetzt nicht. Wir wollen die Ergebnisse in einer anderen Richtung verwenden, um die Veränderungen des Tones durch den Nachhall vom musikalischen Standpunkte aus zu verfolgen. Hierzu benötigen wir eine neue Feststellung, nämlich die des logarithmischen Dekrementes der Nachhalldämpfung, für die wir eine von Jäger aufgestellte Formel besitzen und die es uns erlaubt, den Verlauf der Abfallkurve und für jeden beliebigen Zeitpunkt das Verhältnis der Nachhallstärke (i) zu der Anfangsstärke (J) zu bestimmen:

$$i = J \cdot e^{-ant}$$

Unter n ist die Zahl der Rückwürfe des Nachhalles im Raume in der Zeiteinheit zu verstehen, die Jäger nach der Wahrscheinlichkeitsrechnung mit $\frac{v \cdot F}{4 \cdot V}$ berechnet, wobei v die Schallgeschwindigkeit bezeichnet. J, die Tonintensität im Zeitpunkt o des Nachhalles oder im Augenblick des Abstoppens der Schallquelle, ist aber wieder abhängig von der in der Zeiteinheit von der Schallquelle ausströmenden Energie (E), der Dauer des Erklingens, von V, von a und von n. Die hier bestehenden Beziehungen läßt der Ausdruck erkennen: $J = \frac{4 \cdot E}{a \cdot v \cdot F}$.

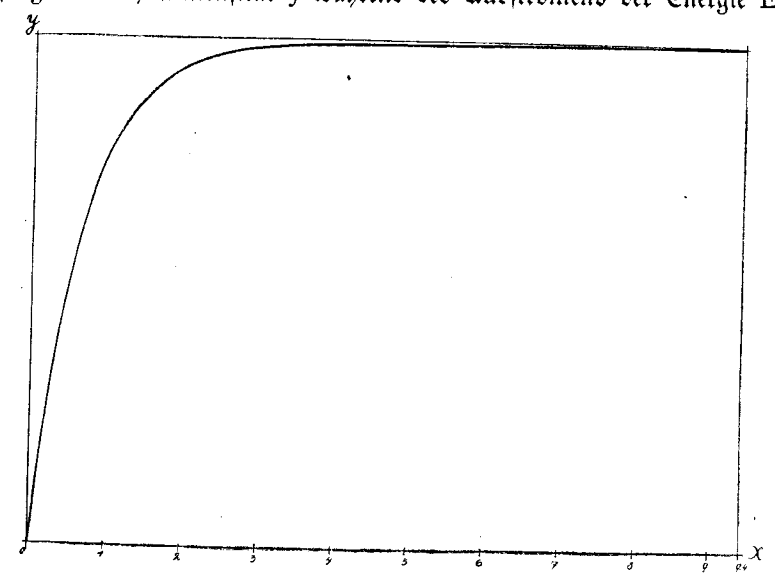
Der ganze raumakustische Vorgang ist somit durch die Formel charakterisiert:

$$i = \frac{4 \cdot E}{a \cdot v \cdot F} \, e^{-\frac{a \cdot v \cdot F \cdot t}{4 \cdot V}}$$

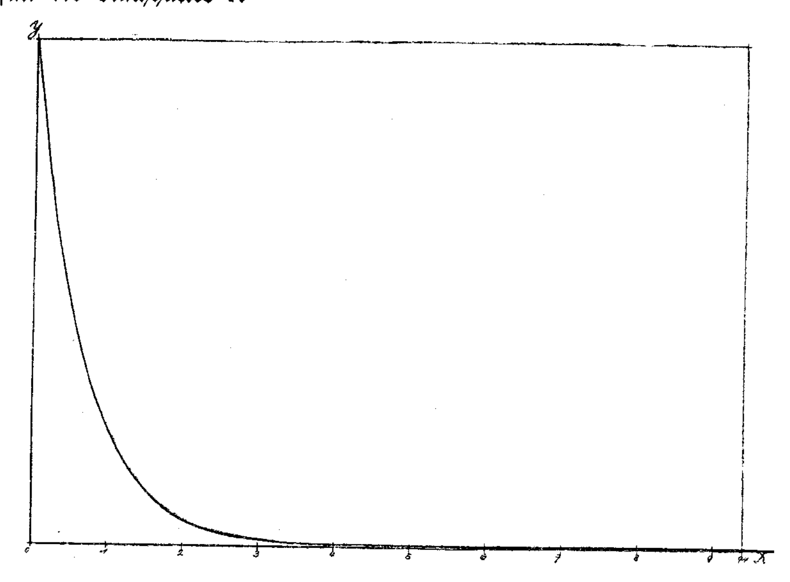
Ihr erster Faktor $\frac{4 \cdot E}{a \cdot v \cdot F}$ zeigt, bis zu welcher Intensität sich die während des

Erklingens der Schallquelle ausströmende Energie verdichtet; dagegen gibt die e-Funktion das Abklingen des Nachhalles an.

Auf Grund dieser Formel lassen sich nun die asymptotischen Kurven für das Anklingen und Abklingen, wie es sich im Lichthofe der Technischen Hochschule vollzieht, berechnen.
Anstieg der Schallintensität J während des Ausströmens der Energie E:

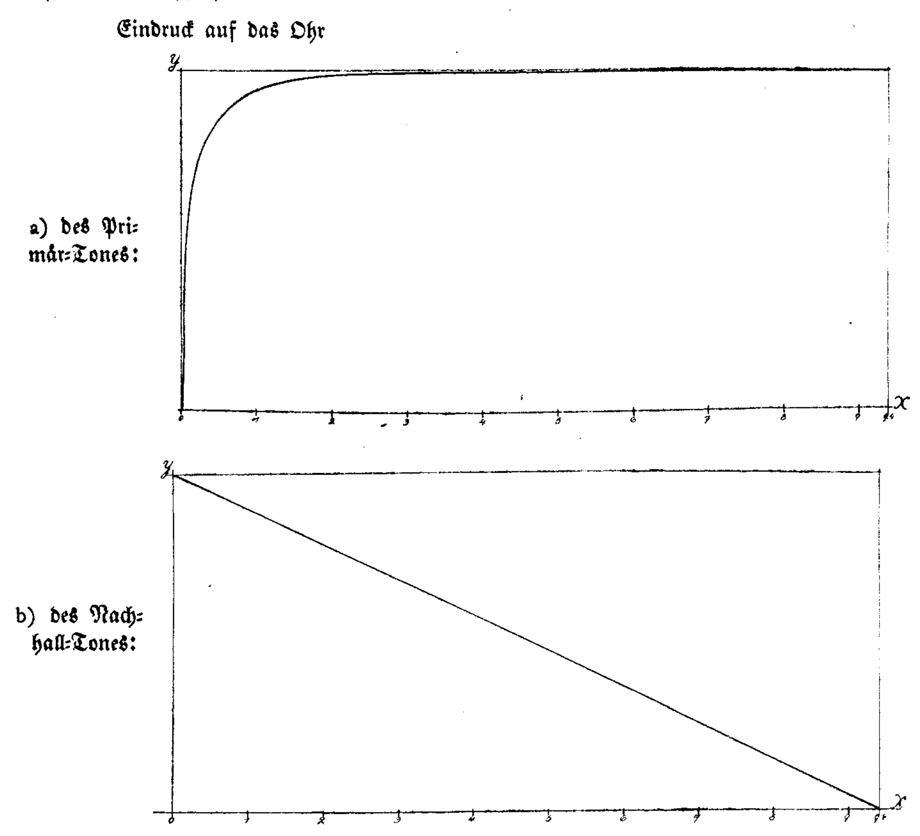


Abfall des Nachhalles i:



Die Koordinatenachse O—X zeigt das Fortschreiten der Zeit, O—Y die zu der Zeit jeweils vorhandene Intensität. Aber wohlgemerkt: Was hier zeichnerisch versinnbildlicht ist, stellt den objektiven Verlauf des physikalischen Vorganges dar. Der subjektive Verlauf — also das Urteil durch das Ohr — ist ganz anders. Hier gilt

im allgemeinen das bekannte psycho-physische Gesetz von Weber-Fechner, demzufolge die Empfindung mit dem Logarithmus des Reizes geht. Der tatsächliche Eindruck des Anstiegs und Abfalles der den Raum ausfüllenden Schallintensitäten entspricht daher den nachstehenden Bildern.

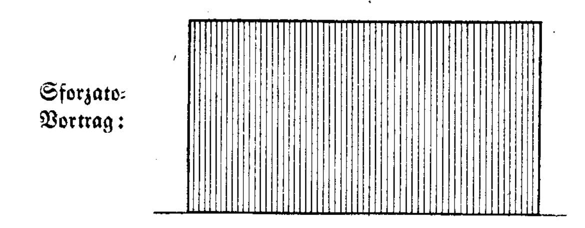


Der physikalische Vorgang wird also bei seiner Übertragung in den psychologischen Verlauf auffallend deformiert. Das Ohr hat bei Verfolgung eines Nachhalles den Eindruck eines asymptotischen Vorganges. In Wirklichkeit nimmt für dieses die Intensität proportional der Zeit ab und wird nach Verlauf von 9,4 Sekunden 0, während physikalisch der Abfall unendlich verläuft. Wir erkennen außerdem, daß durch die Art der Schallausbreitung, wie sie durch die jeweiligen raumakustischen Verhältnisse bedingt ist, der gegebene Ton für den Hörer eine andere Gestalt gewinnt. Dieser

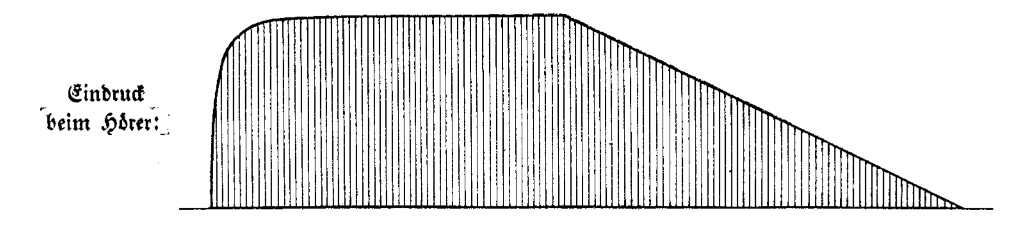
Einfluß der Tonausbreitung auf die Tongebung

ist nun für den ausübenden Musiker von praktischer Bedeutung.

Nehmen wir folgenden Fall an: Ein Musikinstrument setzt mit großer Stärke und im Sforzato ein, hält den Ton einige Zeit aus und bricht ihn darauf mit gleicher Schärfe ab. Geeignet für diesen Versuch wäre eine Trompete mit explosivartigem Ansatz, auch eine Violine mit schärfstem Bogenstrich oder eine Klarinette. Der Spieler würde seinen eigenen Vortrag und den Vorgang so hören, wie er hier graphisch dargestellt ist:

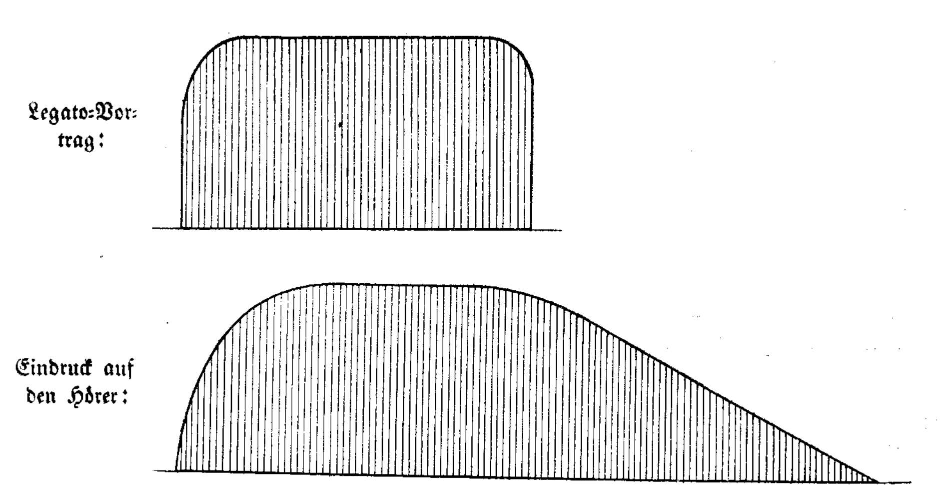


Wesentlich anders ist aber der Eindruck auf den Hörer in größerer Entfernung des weiten Raumes, wo der klangliche Vorgang gemäß der durch unsere Formel berechneten beiden Kurven des Anklingens und des Abklingens deformiert erscheint:



Der Trompetenstoß braucht also eine merkliche Zeit, um den weiten Raum mit Intensität gleichmäßig zu füllen; bis dahin vollzieht sich ein Crescendo, das anfangs sehr rasch ansteigt und dann langsamer die Höhe erreicht. Infolgedessen wirkt die Schärfe des Tonansatzes abgestumpft. Eine andere Umbildung erfährt der plötzliche Abbruch des Tones, der durch ein langgedehntes Decrescendo stark verlängert erscheint.

Nehmen wir jetzt an, der Ton würde mehr in der Form eines Legatos an- und abgesetzt, so wird nun die Tongebung auf den Hörer noch unklarer und verwischter wirken:

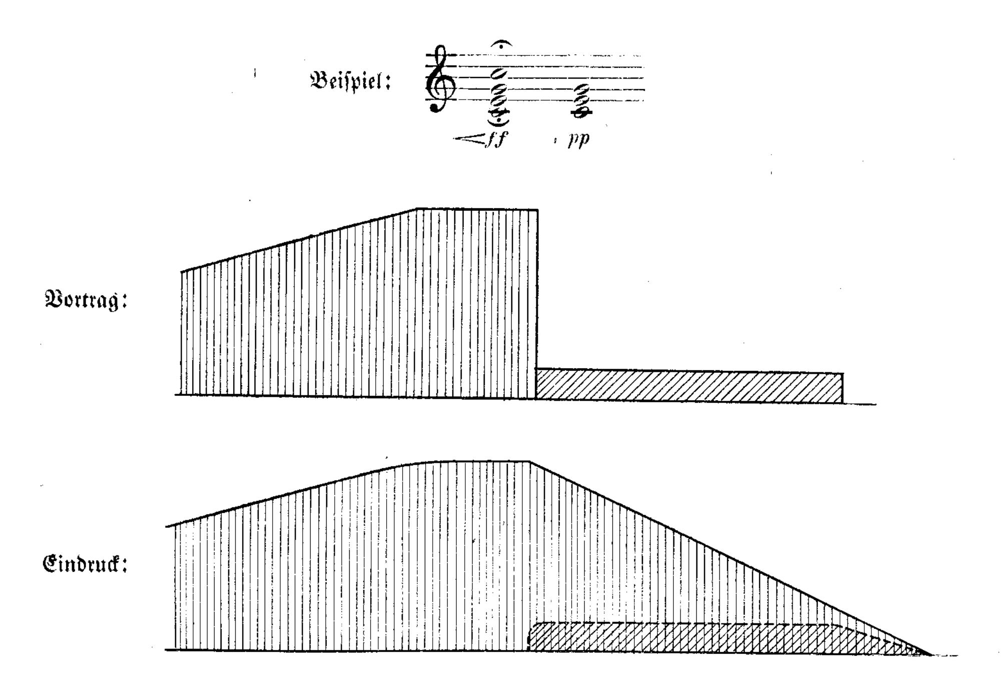


Die Täuschung kann so vollkommen sein, daß der Hörer überhaupt nicht den Zeitpunkt des Ton-Absatzes zu bestimmen vermag.

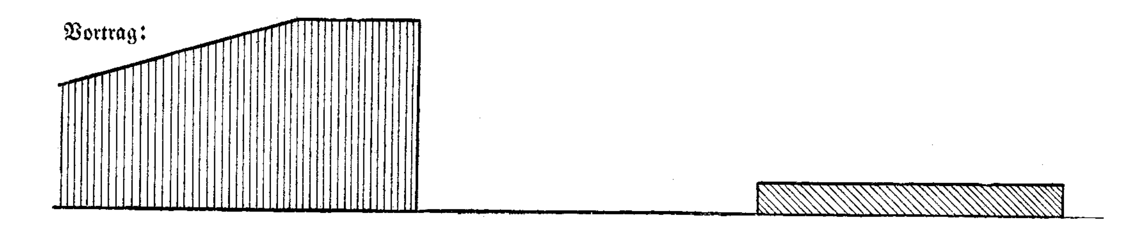
Hieraus ergeben sich aus der Raumakustik die ersten Regeln für den ausübenden Musiker:

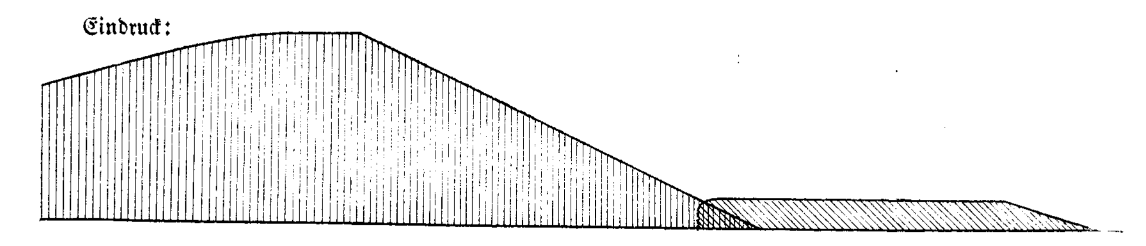
In Räumen mit Überakustik, wie sie in der Folge dieser Ausführungen stets vorausgesetzt werden, wird die Sforzato-Tongebung zu einer Legato-Wirkung abgeschwächt; ein Legato erscheint noch weicher und unbestimmter. Umgekehrt: Um ein Legato auf den Hörer im Sinne des Komponisten wirken zu lassen, muß es je nach dem Grade der Überakustik im Stakkato vorgetragen werden, wenn sich auch daraus für den Spieler eine dem musikalischen Gefühl unerträgliche Vortragsart ergibt. — Ein Stakkato ist in solchen Verhältnissen in Wirklichkeit nicht darstellbar und kann nur durch übertriebenes Absetzen mit kurzen Pausen angedeutet werden.

Nehmen wir einen neuen Fall an: In einem Chorsatze hat der Vortrag eine große, mit einer Fortissimo-Fermate bekrönte und scharf abgesetzte Steigerung erreicht, an die sich unmittelbar in derselben Harmonie ein Pianissimo anschließen soll. Vortrag der Ausführenden und Eindruck auf den Hörer werden durchaus gegensätzlich sein:

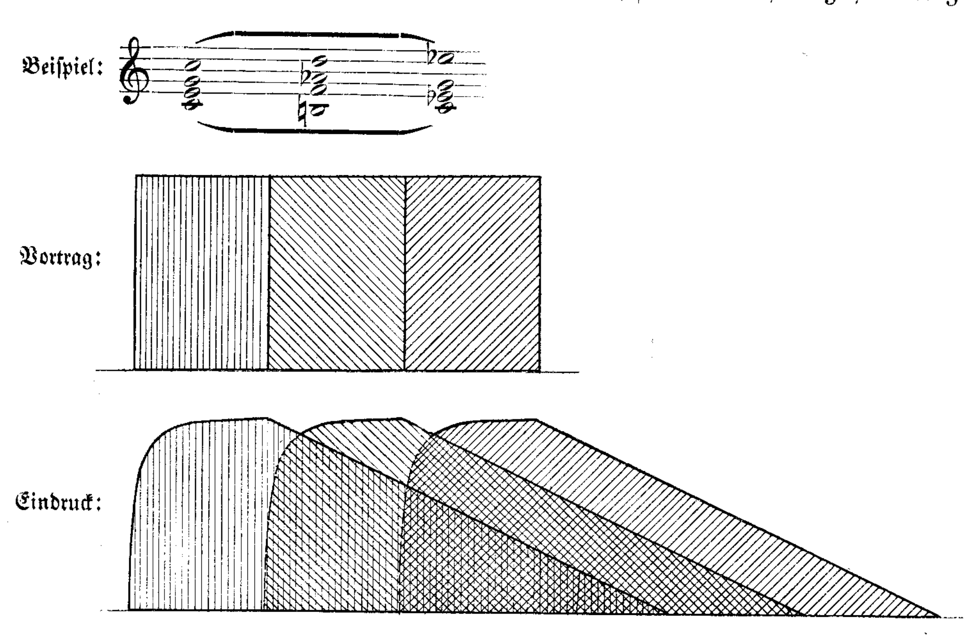


Das Pianissimo geht also in dem Nachhall der Fermate und somit die Absicht des Komponisten vollständig verloren. Um diese einigermaßen zur Geltung zu bringen, muß nach der Fermate eine Luftpause eingeschoben werden, deren Länge einesteils nach der Abfallkurve des Nachhalles, anderenteils nach dem Stärkeunterschied der beiden Tongebungen zu bemessen ist, also:

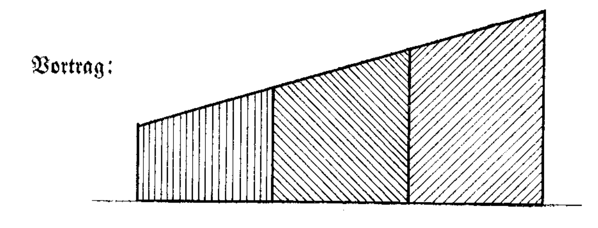


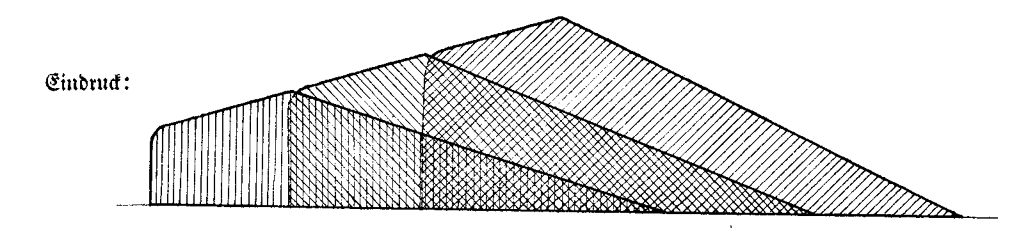


Weit verwickelter werden die Vorgänge, wenn Harmonien verschiedener Tonart oder Töne melodisch aufeinander folgen. Dann tritt eine dissonierende Überdeckung der Töne und Klänge ein. Der Grad der Störung hängt wesentlich von den drei Fällen ab, ob sich die Folge in gleicher Stärke oder im Crescendo oder im Decrescendo abspielt, dann auch von dem Tempo des Vortrages. Bei schneller Folge sind nur Dissonanzen zu hören; bei getragenem Vortrage gewinnt wenigstens die zweite Hälfte jedes Tones oder Akkordes einige Klarheit. Hierzu ein Beispiel, in welchem die verschiedenen Richtungen der Strichelung den Eintritt verschiedener dissonierender Harmonien andeuten. Jeder nachfolgende Akkord vermag sich nur in dem Maße Geltung zu verschaffen, als sein Bild über die durchquerte Strichelung hinausragt:

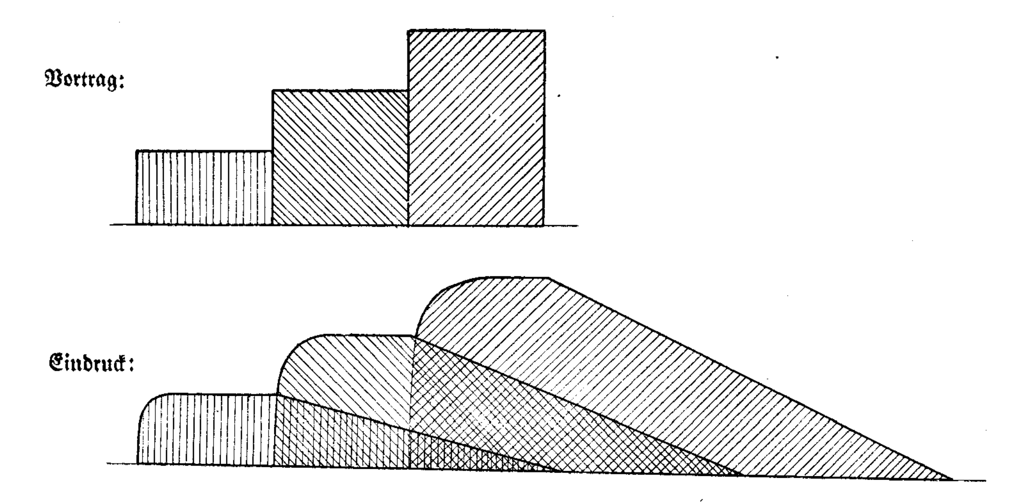


Etwas günstiger gestaltet sich der Verlauf im Crescendo:

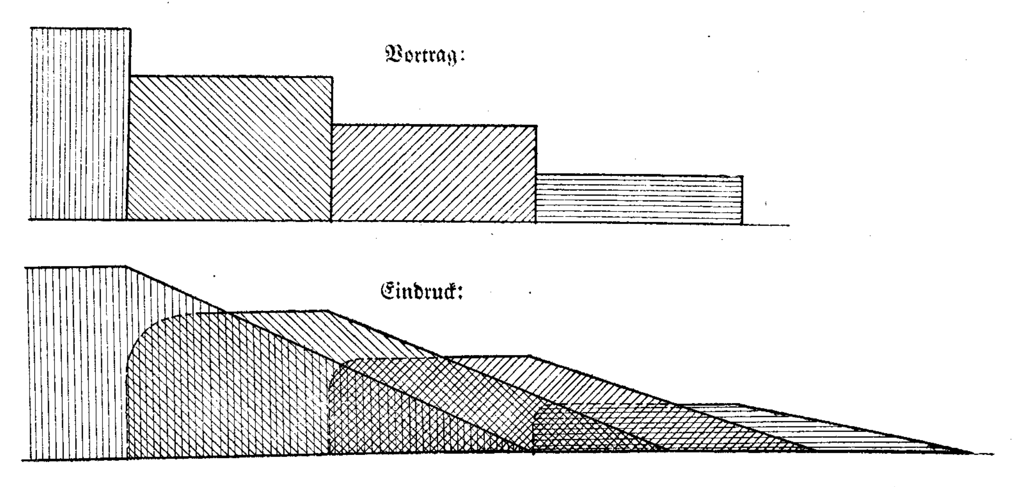




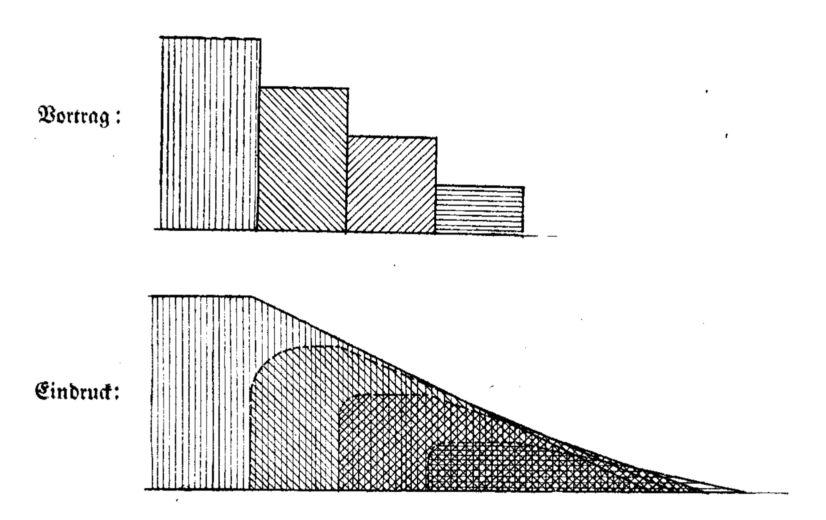
Der Vorgang kann aber merklich an Reinheit gewinnen, wenn man auf ein kontinuierliches Crescendo verzichtet und die Steigerung treppenförmig vollzieht, indem jeder Akkord stärker als der vorhergehende, aber in gleichbleibender Stärke vorgetragen wird:



Eine Modulation im Decrescendo ist mit besonderer Vorsicht zu behandeln, weil in diesem Falle die dissonierende Überdeckung länger anhält. Eine erträgliche Wirkung läßt sich nur durch Verlangsamung des Vortrages erzielen:



Bei schneller Folge entsteht vollkommene Verwirrung:



Derselbe Vorgang kann aber zu dem überraschenden Effekt verwendet werden, durch **eine** Stimme Mehrstimmigkeit und Harmoniefolgen vorzutäuschen, indem ein gebrochener Akkord in solcher abnehmenden Stärke, wie sie dem Abfall des Nachhalles des betreffenden Raumes entspricht, in rascherer Folge vorgetragen wird.



Aus allen diesen Beispielen ergeben sich dem aufmerksamen Musiker weitere Winke für den Vortrag.

Ein feinempfindender Spieler wird instinktiv einen Triller in Räumen mit Überakustik langsamer ausführen. Jeder Chorleiter in unseren großen Kirchen, die diese Abhandlung in erster Linie im Auge hat, steht fortgesetzt vor der Aufgabe, die Absicht und Wirkung seines Vortrages nach den raumakustischen Eigenarten abzuwägen und vielfach selbständig mit Änderungen in die Vorschriften des Komponisten einzugreifen. Treten z. B. chromatisch übersättigte Harmoniefolgen ein, so muß er schon der Akustik wegen im Tempo zögern. Der erfahrene Oratorien-Dirigent wird den lärmenden Instrumenten Zurückhaltung auferlegen müssen und nur an raumakustisch besonders abgewogenen Stellen volle Kraftentfaltung gestatten können. Der Organist kann in unseren Domen den Gemeindegesang nur durch Absetzen der Akkorde energisch vorwärtsführen. — Auf die Regeln, die sich für den Redner aus den raumakustischen Zuständen ergeben, will diese Abhandlung nicht eingehen.

Zu beachten ist auch die Tatsache, daß die kritische Prüfung der Technik oder der Tonbildung eines Spielers oder Sängers, ebenso auch die Beurteilung der Güte eines Instrumentes nur in Räumen mit Unterakustik erfolgen darf, weil durch die Akustik größerer Räume dem Ohr eine Verstärkung und Veredelung des Tones vorgetäuscht wird, auch niemals die Klarheit des virtuosen Spieles erkannt werden kann.

Nach diesen, aus den physikalischen Vorgängen entwickelten Ausführungen unterliegt es wohl keinem Zweifel, daß der Künstler zur Sicherung eines wirkungsvollen Vortrages und zum teilweisen Ausgleich der schädlichen Einflüsse der Raumakustik seiner Tongebung erhöhte Aufmerksamkeit zu schenken hat.

Ebenso wichtig sind diese inneren Beziehungen für den Kritiker, der vielfach über die schwierige Lage der Ausführenden sich täuschen und dann leicht ungerecht urteilen kann.

Die Struktur des serbischen Oktoëchos

Von

Egon Wellesz, Wien

Der serbische Oktoëchos umfaßt alle Kirchengesänge, die von Christi Himmelfahrt bis zur Aschерwoche vorkommen. Wie der griechische Name Ὀκτώηχος sagt, sind die Gesänge nach acht „Tönen", „Weisen", „modi" (hlasy) geteilt, und zwar wird in jeder Woche des Abschnitts im Kirchenjahr nach einem für diese Woche bestimmten „Hlas", „Modus" von Montag bis Sonntag gesungen. Das Typikon (Τυπικόν), welches die Vorschriften für die Reihenfolge der Lektionen und Gesänge enthält, bestimmt, mit welchem „Hlas" die erste Woche des Abschnitts zu beginnen habe. Der Brauch, acht Wochen hindurch den „Modus" zu wechseln, hat seinen Ursprung in Westsyrien[1], und hat sich von dort in der gesamten byzantinischen und unter byzantinischem Einfluß stehenden Welt verbreitet.

Für die gegenwärtige Studie liegt mir als erster Teil des „Serbischen Volkskirchengesanges" der von St. St. Mokranjatz 1908 in der Kgl. Staatsdruckerei zu Belgrad herausgegebene Oktoëchos (Osmohlasnyk) vor. Die Redaktion dieser Lieder hat Mokranjatz, wie er in dem Vorwort schreibt, nach dem Vortrage eines alten und erfahrenen Kenners des Kirchengesanges, Jovan Kustytsch vorgenommen und wurde hierbei von einer Reihe von Ratgebern unterstützt. Er selbst hat von Jugend an in der Kirche gesungen, und sagt von sich, daß er das ganze „Irmologion" (Εἱρμολόγιον) kenne. Wichtig ist die Mitteilung, daß Mokranjatz noch in seiner Jugend die im Oktoëchos aufgezeichneten Gesänge mit vielen Verzierungen und Koloraturen vortragen hörte, daß aber diese Manieren aufgelassen wurden, weil man sie mit dem kirchlichen Charakter für unvereinbar hielt. Er habe auch bei der vorliegenden Ausgabe viel von den Verzierungen weggelassen, ohne den altertümlichen Charakter der Melodie zu schädigen.

Ohne Kenntnis der früheren Vortragsart läßt sich nun nichts Bestimmtes darüber sagen, ob die frühere Art zu singen die authentische war, oder ob es sich um Verzierungen handelte, die willkürlich eingeführt, den Grundcharakter der Melodie änderten. Nach der byzantinischen Tradition zu schließen, scheint es mir, als ob die verzierte Art des Gesanges dem gleichen Trieb nach reicherer Auszierung — „Verschönerung" wie es die byzantinischen Sänger nannten — entsprach, wie dort.

Verglichen mit den Ausgaben der ruthenischen und rumänischen Gesänge im Oktoëchos stellt die serbische eine wissenschaftlich bedeutend höhere Stufe dar. Hier ist

[1] A. Baumstark, Festbrevier und Kirchenjahr der syrischen Jakobiten, S. 267.

das Bestreben zu erkennen, möglichst genau zu sein, und jede vorkommende zu notieren, während die beiden anderen genannten Ausgaben den Eindruck eines wissenschaftlichen Dilettantismus schlimmster Art machen. Die serbische Ausgabe versucht z. B. nicht, die Melodien in dem nivellirierenden $^2/_4$-Takte wiederzugeben, der das rumänische „Cântările bisericesci" von Dimitrie Cuntanu oder die „Melodies of the holy apostolic church of Armenia" in der Ausgabe von Kalkutta so unerträglich macht. Die einfachen und doppelten Taktstriche entsprechen im serbischen Liederbuche den Halb- oder Ganzschlüssen der melodischen Phrasen.

Als Zähleinheit gilt die Viertelnote. Dem Wert unbetonter Silben entspricht die Achtel- oder Viertelnote; dem Wert betonter Silben mehrere Viertelnoten. Diese Art des Singens heißt „Kratko" oder „malo pojanie", ein „kurzer" oder „kleiner Gesang"[1]. Untersucht man nun die acht Gruppen der Gesänge nach den Eigentümlichkeiten der Kirchentöne, so gelangt man zu dem Resultate, daß sich eine Differenzierung, wie sie dem Wesen der acht Modi gemäß wäre, nicht herausarbeiten läßt. Dagegen zeigt es sich, daß in jeder Gruppe von Gesängen gewisse Tonformeln vorkommen, die in den anderen Gruppen wiederum fehlen, und daß das Vorhandensein gerade dieser Formeln das wesentliche Merkmal dafür ist, welcher Gruppe eine Melodie zuzusprechen sei. Dies führt uns aber auf die Wege, die Idelsohn für die Erschließung des Arabischen[2], Jeannin-Puyade[3] für die der syrischen Gesänge gewiesen haben, und zeigt einen engeren Zusammenhang des serbischen Kirchengesanges mit dem syrischen, als mit dem byzantinischen.

Zweifellos besteht eine starke Kulturbeziehung zwischen Byzanz und dem Balkan; sie hat aber lange nicht die Bedeutung, die ihr zugemessen wurde, als man noch Byzanz für das Zentrum der orthodoxen Kultur hielt. Je mehr die Erkenntnis reift, daß Byzanz nichts weiter als ein grandioser Sammel- und Durchgangspunkt von schöpferischen Kräften war, deren Ursprung weiter im Osten zu suchen ist, daß die kleinasiatischen, syrischen und ägyptischen Metropolen mit ihrem, von hellenistischem Einflusse kaum berührten Hinterland als die eigentlichen Kulturzentren anzusehen sind, desto mehr rückt die Bedeutung Kleinasiens, Syriens, Mesopotamiens und Ägyptens auch für die Kunst des Balkans in den Vordergrund. Historisch sind starke Beziehungen Serbiens zum Orient nachgewiesen. Im 11. bis 12. Jahrhundert war Serbien in zwei Teile getrennt, deren jeder einer andern Dynastie unterstand. Das Küstenland war von der lateinischen Kirche abhängig, während das Binnenland unter dem Einflusse des autokephalen Erzbistums von Ochrida stand. Obwohl die Serben in dieser Zeit den Byzantinern feindlich gegenüberstanden, waren ihnen doch die slawischen Geistlichen Mazedoniens näher als die albanischen Bischöfe des adriatischen Küstengebietes[4]. Es fand auch eine geistige Wechselbeziehung zwischen Serbien und dem Orient statt, und verschiedene Anzeichen sprechen dafür, daß sich alle glagolitischen Handschriften, die in die Klöster des Orients kamen, zuerst in Mazedonien befanden. Andrerseits schrieben wieder serbische Mönche, die sich als Wallfahrer längere Zeit in Jerusalem aufhielten, für ihre heimischen Klöster daselbst Bücher ab[5]. Der Weg der Mönche aus Serbien nach dem Orient führte nicht über Byzanz, sondern über die

[1] Sie entspricht dem σύντομον μέλος der Byzantiner, im Gegensatz zum gedehnten Koloraturgesang, dem ἀργὸν μέλος.

[2] A. Z. Idelsohn, Die Maqamen der arabischen Musik. S. d. IMG XV, S. 1 ff.

[3] Jeannin-Puyade, L'Octoēchos Syrien. Oriens Christianus. N. S. III. p. 278.

[4] K. Jiriček, Geschichte der Serben I. S. 221.

[5] Man vergleiche dazu den Beitrag von M. Murko in Strzygowski, Die Miniaturen des serbischen Psalters. S. 119 ff.

Athosklöster, woselbst das Kloster Chilandari ein Hauptsitz der serbischen Mönche war, seitdem sich Stefan I. Nemanja im Jahre 1195 dorthin zurückgezogen, und das Kloster gegründet hatte. Sein Sohn, der heilige Sava, übernahm das Kloster und führte für die slawischen Mönche in ähnlicher Weise eine feste Ordnung ein, wie sie Athanasios für die griechischen geschaffen hatte.

Aus parallelen Erscheinungen auf dem Gebiete der Baukunst und der Miniaturenmalerei kann man auf das Vorhandensein einer Klostertradition schließen, die sich von Syrien und Kleinasien nach dem Athos erstreckte, und von dort ihren Weg nach dem Norden nahm. Aus dem ständigen Hin- und Herwandern der Mönche vom Balkan nach Jerusalem und dem Sinaikloster, von hier wiederum nach der Heimat, ergab sich ein Fluktuieren der geistigen Errungenschaften, das natürlich vom Süden nach dem Norden viel stärker war, als umgekehrt.

Das kompositionstechnische Prinzip, nach welchem die Melodien des serbischen Oktoëchos gebaut sind, ist sehr einfach, wenn man den Schlüssel dazu gefunden hat. Jeder Gesang besteht aus einer bestimmten Anzahl von Gliedern. Jede Gruppe hat ihre eigenen Melodieformeln, die in erweiterter oder verkürzter Form, je nachdem es der Text verlangt, aneinandergereiht werden. Als Beispiel, wie dieses Formprinzip zu verstehen ist, seien hier aus dem 5. Hlas eine Anzahl von Melodien ausgewählt, und zwar die 1., 2., 3., 4., 7. und 9.; letztere ist die reichste, und gehört in das Gebiet der verzierten Melodien. Sie sind übereinander gesetzt, so daß die entsprechenden Melodieglieder immer zusammenfallen.



1
2
3
4
7
9

1
2
3
4
7
9

1
2
3
4
7
9

1
2
3
4
7
9



Man bemerkt auf den Blick die Regelmäßigkeit in der Kadenzbildung, während die Mittelteile häufig in weitestgehender Weise differenziert sind. Sämtliche Melodien bringen die vier Hauptkadenzen



in gleicher Weise, während in den Anfängen, in den Nebenkadenzen und in den Mittelteilen eine ziemliche Freiheit in der Ausschmückung des melodischen Gerüstes besteht, von der nicht einmal der Initialton g ausgenommen ist, wie z. B. der Beginn von Nr. 7 zeigt. Beachtenswert ist auch, wie bald in der einen, bald in der anderen Melodie ganze Phrasen ausgelassen werden, so daß man den Eindruck gewinnt, daß der Komponist eines derartigen Kirchenliedes mit einer Anzahl feststehender Formeln und Melodien, je nach den Erfordernissen des Textes, kürzere oder längere Stücke zusammengestellt hat.

Mit dieser Untersuchung konnten aber nur die äußeren Verhältnisse des Aufbaues der einzelnen Lieder aufgezeigt werden. Innerhalb jedes Ganzes selbst sind die Melodieglieder ebenfalls in mannigfacher Weise mit einander verknüpft und in Beziehung gebracht. Nach diesem Gesichtspunkte sollen nun einzelne Stücke im ersten H l a s untersucht werden. Die erste Gruppe dieser Lieder umfaßt neun Gesänge, von denen Nr. 1, 2, 6, 8 und 9 hier analysiert seien. Als Modell dient Nr. 9, weil es den vollständigsten Typ aufweist. Die römischen Ziffern I—VI bedeuten die Melodieglieder, aus denen sich der Gesang zusammensetzt, die arabischen Ziffern, die den römischen Ziffern beigegeben sind, die Varianten der Typen; die Buchstaben zeigen die Unterteilungen der Melodie an, und zwar richtet sich die Unterteilung nach der Textunterlegung, so daß manchmal, nach unseren Begriffen, die melodische Phrase zerrissen erscheint.

Es lassen sich innerhalb der sechs Hauptmelodien zwölf, mit den griechischen Buchstaben α—μ bezeichnete, Melodieglieder feststellen, deren melische Struktur aus der nachstehenden Tabelle ersichtlich ist.



Die sechs Hauptmelodien setzen sich aus zwei oder drei Gliedern zusammen. Nimmt man die Kadenzen zur Grundlage ihrer Gruppierung, dann ergeben sich nur vier Typen, das I und III, II und VI in gleicher Weise schließen.

Auch bei diesem Gesange fällt die Regelmäßigkeit auf, mit der Rhythmus und Melos der Kadenzen beibehalten sind, während die Anfangs- und Mittelglieder häufig starke Abweichungen zulassen. Die Verwendung der zwölf Melodieglieder innerhalb des Gefüges der Perioden wird durch die unter der Melodie befindlichen griechischen Buchstaben ersichtlich, die zeigen, wie wechselvoll die Zusammenfügung der einzelnen Teile erfolgte. Es findet sich:

α in I a, I_1 a_1,
β in I b, III c, I_1 b, V c, I_1 b, V_1 b,
γ in II a, II_1 a_1, II_2 d,
δ in II b, II_1 b, II_2 c, VI c,
ε in III a,
ζ in III b, V b, V_1 a_1,
η in IV a, IV_1 a_1, II_2 a_2, IV_3 a_3, IV_4 a_4,
ϑ in IV b, IV_1 b, IV_3 b, IV_4 b_1,
ι in IV_1 c, IV_3 c, IV_4 c,
$\varkappa$ in V a, V_1 a_1,
λ in VI a,
μ in VI b.

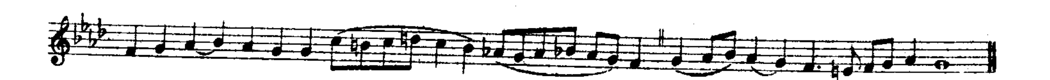
Bei der nun folgenden Untersuchung der Gesänge 1, 2, 6 und 8 ist lediglich das Vorhandensein dieser kleinen Melodieteile angegeben. Diese Gesänge sind von verschiedener Ausdehnung: Die prägnanteste Fassung bietet Nr. 2; dann kommen Nr. 1, 6 und 8. Am Auffälligsten ist es, daß Nr. 6 und 8 in anderer Weise, als die übrigen Gesänge beginnen.



Aber auch hinsichtlich der Freiheit der Verarbeitung des Motivmaterials, unterscheiden sich Nr. 6 und 8 von den übrigen. Oft sind nur mehr Spuren des ursprünglichen Melodiekernes übrig, oder zwei Motive zu einer neuen Einheit so eng verbunden, daß eine exakte Zuerkennung zu der einen oder anderen Grundform nicht mehr möglich ist. Dennoch ist auch in diesen, am weitesten vom Urtyp entfernten Gesängen die Zugehörigkeit zu der einen Gruppe, das Vorhandensein der gemeinsamen Merkmale, deutlich erkennbar.

Diese, gleichsam *plagale* Form des Initium, im Gegensatze zur authentischen, findet sich auch in den anderen Gruppen der Gesänge nicht, ist dennach ein charakteristisches Merkmal des ersten Modus.

Der sechste Hlas gilt als der *orientalische*. Er weist Intervalle und Melodiefolgen auf, die der neueren turko-arabischen Musik eigen sind, und ist daher melismatisch am reichsten bedacht. Für ihn ist kennzeichnend die stete Wiederkehr der Phrase:



Der Ambitus der Melodien jeder einzelnen Gruppe innerhalb eines Modus, sowie die Ausnahmen von der gewöhnlichen Form sind genau geregelt und in der Vorrede des Oktoëchos vermerkt. Besonders bezüglich des sechsten Modus sind genaue Angaben gemacht, da, wie der Herausgeber anführt, die Sänger häufig versuchen, diese Melodien in einem Gemisch von Dur und Moll zu singen, weil ihnen das orientalische Wesen dieser Melodien fremd ist, aber dadurch den Charakter der Melodie verwischen.

Durchschnittlich zerfällt jeder der acht Hlas in der drei bis vier Gruppen von Melodien, deren Motivmaterial aber ein verschiedenes ist.

Es wäre nun wünschenswert, in gleicher Weise, wie dies hier an dem Beispiel des serbischen Oktoëchos geschehen ist, die früheren Ausgaben oder Handschriften nachzusehen, und mit den Gesängen der übrigen Balkanvölker zu vergleichen.

Die mir gegenwärtig zur Verfügung stehenden Ausgaben sind nicht genug verläßlich, um, auf ihnen fußend, Endgültiges zu sagen. Doch scheint mir der Struktur nach ein wesentlicher Unterschied zwischen den serbischen und ruthenischen Gesängen zu bestehen. Die serbischen Gesänge haben alle das Makamenprinzip zur Grundlage, während bei den ruthenischen das von den Byzantinern übernommene Strophenlied vorwaltet. Ob es jemals möglich sein wird, angesichts des immer mehr fortschreitenden Verfalls der alten Tradition, in die Dinge Klarheit zu bringen, sei dahingestellt. Die Hoffnung auf eine Lösung wird mit jedem Jahr, vollends nach den Zerstörungen des Krieges, unwahrscheinlicher. So muß man mit jedem Hinweis vorlieb nehmen, der sich nur bietet, in die verschlossene Welt der alten Kirchengesänge Einblick zu nehmen, und es ist zu begrüßen, daß uns für die serbische Kirchenmusik eine exakt gearbeitete Ausgabe, wie die vorliegende, zur Verfügung steht, in der auch alle Varianten des Gesanges genau vermerkt sind. Diese nehmen, wie man sich gleich beim ersten Gesang im ersten Hlas überzeugen kann, einen bedeutenden Raum ein; Es lautet der Anfang:



In der Fortsetzung, ergeben sich bei der Finalformel folgende Varianten:



An Hand der alten Quellen ließe sich vielleicht Klarheit gewinnen, welcher der Varianten die größere Authentizität innewohnt. Jedenfalls muß der Versuch unternommen werden, diese Studien in Gang zu bringen, die auch für die Erforschung des abendländischen Kirchengesanges von Nutzen zu sein versprechen.

Bachs D dur-Präludium und Fuge für Orgel

Von

Reinhard Oppel, Kiel

Das Streben nach höchster Vollendung ließ Bach an den eignen Werken so lange feilen, bis er die allen Anforderungen standhaltende endgültige Form gefunden hatte. Ich verweise hier nur auf die Umarbeitung der A moll-Klavierfuge zur großen Orgelfuge[1]. Aber auch den Ideen seiner Vorgänger und Zeitgenossen sah er an, daß diese oft nicht den Formenrahmen hatten, der geistig wirklich bedeutenden Gebilden zukam. So gestaltete er aus dem Thema des D moll-Capriccio von Zachow[2] die große G moll-Fuge für Orgel. Nun ist J. Pachelbel der Orgelmeister, der neben Buxtehude den größten Einfluß auf Bach ausübte und die nachhaltigsten Wirkungen in ihm auslöste. Dafür ist uns neben andern Stücken die virtuose D dur-Fuge für Orgel[3] ein besonders kräftiges Zeugnis. Mit ihr hat Bach Pachelbel[4] ein beredtes Denkmal gesetzt. Sie ist nämlich nichts anderes als die Umgestaltung der Pachelbelschen D dur-Fuge (Alla breve), die wir in Commers Musica sacra Bd. I unter Nr. 123 finden[5]. Schon der Vergleich der beiden Themengestalten zeigt uns, wie Bach Vorzüge nutzte und Schwächen behob:



Bach fühlte sogleich, daß Pachelbels Form nur einen Abgesang darstellt, dem der ihn rechtfertigende Antrieb und Anlauf fehlt. Und wie meisterhaft elementar gestaltet Bach diesen Antrieb, sowohl rhythmisch wie harmonisch! Mit Pachelbel gegenüber unfehlbar überlegenem Instinkt hämmert er unserm Ohr fünfmal die Tonika ein, so daß der Abgesang wie eine Naturnotwendigkeit wirkt, um rhythmisch ebenmäßig und ausgeglichen, ohne die Hemmung Pachelbels, der mit den retardierenden halben Noten gleichsam die abstürzende melodische Linie rechtfertigen wollte, aber dabei übersah, daß die gleiche Bewegungsrichtung ein Hauptschaden war. Bachs Fassung nagelt gleich im ersten Takt die Tonart fest, bei Pachelbel bringt erst der dritte Takt die tonale Entscheidung.

Auch den Kontrapunkt Pachelbels behält Bach bei; nur belebt er ihn auf die ein fachste Weise, nämlich durch einen prägnanten Rhythmus. Der bequemeren Übersicht halber greife ich zwei parallele Stellen heraus:

---

[1] Siehe Bachjahrbuch 1906, S. 74 ff.

[2] Siehe Seifferts Vorwort in D. d. T. I. Bd. 21/22.

[3] Orgelwerke, Edition Peters, Bd. IV, Nr. 3; B. A. XV, S. 92.

[4] Vgl. die Literatur über Pachelbel: in Spittas Bachbiographie, in Seifferts Geschichte der Klaviermusik, außerdem die beiden Pachelbel-Denkmälerbände, bayrische Folge II 1 und österreichische Folge VIII 2.

[5] Verlag Bote & Bock, Berlin.



Pachelbels Fuge ist dreistimmig, Bachs Fuge, von der wir zwei Fassungen haben, vierstimmig. Bachs erste Fassung[1] lehnt sich direkt an Pachelbels Fuge an, Spitta[2] hält sie für die konzentrierte Form der zweiten Fassung, ein Irrtum, den der genaue Vergleich der beiden Fassungen einwandfrei aufhellt. Hier der Aufbau der drei Fugen:

Pachelbel

1. Einsatz	D dur	Takt	1
2. „	A „	„	9
3. „	D „	„	20
4. „	A „	„	33
5. „	D „	„	44
6. „	A „	„	59
7. „	A „	„	67
8. „	D „	„	78
9. „	D „	„	92
10. „	A „ (gekürzt)	„	100
11. „	D „	„	110

im ganzen 120 Takte

Bach 1. Fassung

1. Einsatz	D dur	Takt	1
2. „	A „	„	6
3. „	D „	„	14
4. „	A „	„	20
5. „	D „	„	30
6. „	A „	„	37
7. „	D „	„	46
8. „	H moll	„	53
9. „	Fis „	„	62
10. „	A dur	„	74
11. „	D „	„	87

im ganzen 98 Takte

Bach 2. Fassung

1. Einsatz	D dur	Takt	1
2. „	A „	„	6
3. „	D „	„	14
4. „	A „	„	20
5. „	D „	„	30
6. „	A „	„	37
7. „	D „	„	46
8. „	H moll	„	53
9. „	Fis „	„	64
10. „	Fis „	„	70
11. „	Cis „	„	80
12. „	E dur	„	91
13. „	A „	„	96
14. „	D „	„	119

im ganzen 137 Takte

Man sieht in der ersten Fassung hielt sich Bach noch genau an Pachelbels Schema, beide bringen das Thema elfmal; nur zieht Bach der besseren Wirkung halber zur Abwechslung beim achten und neunten Einsatz die Molltonarten h und fis heran. Schon Pachelbel bringt Takt 100 sein Thema gekürzt, ohne die beiden ersten halben Noten. In umgekehrter Weise verfährt Bach bei den Molleinsätzen der ersten Fassung, 53—59, und 62—71, indem er das Thema dehnt.

Bis zum 50. Takt sind beide Fassungen Bachs gleich, dann zeigt die zweite Fassung sowohl im formalen Aufbau wie in Einzelheiten die reifere Hand. Man vergleiche nur einmal in beiden Fugen die Takte 28, 29; 34—36; 37; 42; 43, 44 (die zweite Fassung schaltet hier die scheinbar bereichernde Chromatik der Bässe zu gunsten der tonalen Einheit aus); 50—52, wo in der zweiten Fassung die konsequent durchgeführten Synkopen unser Erwarten viel schärfer auf den H moll-Einsatz 53 spannen und der rhythmischen Gleichmäßigkeit vorbeugen. Um wievieles feiner und überzeugender wirkt die Modulation von h nach fis in der zweiten Fassung 59—64

---

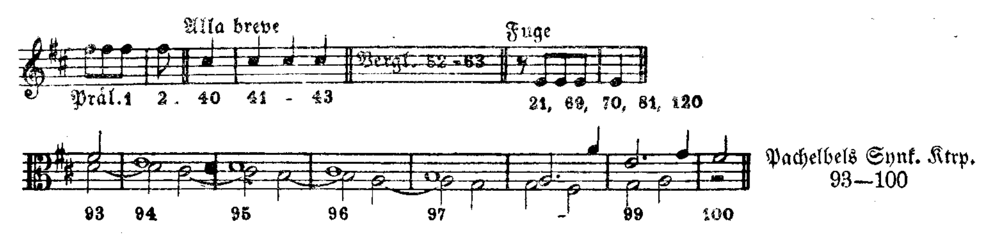
[1] Edition Peters, Orgelwerke IV, von Griepenkerl als Variante bezeichnet.
[2] Bachbiographie I, S. 403—406.

gegenüber den Takten 59—62 der ersten. Wie ist die Fis moll-Stelle 64—78 der ersten Fassung 62—71 überlegen! Sie beginnt und endigt mit dem Themaantrieb; schon eine geniale Idee, diese veränderte Gewichtsverteilung und Doppelrolle; wohlweislich ist daher Takt 70 auf die Verwendung des Antriebs verzichtet. Der zweite geniale Wurf liegt in der harmonischen und satztechnischen Doppelverwendung des Themaanfangs als Schlußstein der Fis moll-Stelle, als fis I. Stufe, und als Fortsetzungs- und Modulationsglied für das folgende Cis moll, als solches nun cis IV. Stufe. Zu betonen, daß der Einschub 80—96 eine wesentliche Verbesserung der Modulation von fis nach a bedeutet (über Cis moll und E dur) gegenüber der ersten Fassung, ist überflüssig. Auch jede Einzelheit in den Takten 103—108 gegenüber 81—86 verrät den tiefen und heißen Atem des vollendeten Meisters. Endlich beurteile man selbst, ob der Takt 92 der ersten Fassung eine Konzentration oder nur ein erster Notbehelf ist gegenüber den Takten 124—132 der endgültigen Form, in denen sich das vierstimmige Bild des Abgesangs über ein zweistimmiges Gegenspiel von Manual und Pedal zur einstimmigen Pedalsolostelle 132, ich möchte beinahe sagen, „verdichtet". Die geistige Arbeit und Sorgfalt und Konsequenz, die uns Bach bei der zweiten Fassung spüren läßt beweisen, daß Spitta mit dem Urteil „üppig wucherndes Virtuosenwerk dieser Fuge" fehlgeschossen hat. Auch seine Annahme, daß Buxtehudesche Einwirkungen vorlägen, ist nun hinfällig. Was Pachelbel wohl zu diesem seinem Kindlein gesagt hätte wenn er den ausgewachsenen Riesen, den Bach aus ihm gemacht, hätte sehen und hören können?

Das Präludium lehnt sich thematisch sehr eng an die Fuge (in zweiter Fassung, und an Pachelbels Fuge an. Auffallend ist außerdem der Zusammenhang mit der Klaviertokkata D dur, a. B. XXXVI Seite 26. Zur Erläuterung stelle ich die einzelnen Gedanken gleich gegenüber. Das Präludium zerfällt in vier Teile: Takt 1—9, 10—16, 16—96, 96—107. 1—9 sind aus dem Schluß der Fuge und dem Anfang der Klaviertokkata kombiniert:



Präludium und Klaviertokkata modulieren beide, Takt 9, resp. 10 nach A dur. 10—15 des Orgelpräludiums ist die Konzentration des Adagios der Klaviertokkata beide gehen hier von H moll nach Fis dur! 15 und 16 wenden sich in kühnem Anlauf nach D dur zurück. 16—96 bringen Pachelbels Synkopenkontrapunkt in tokkataartiger Durchführung mit folgenden Motiven:

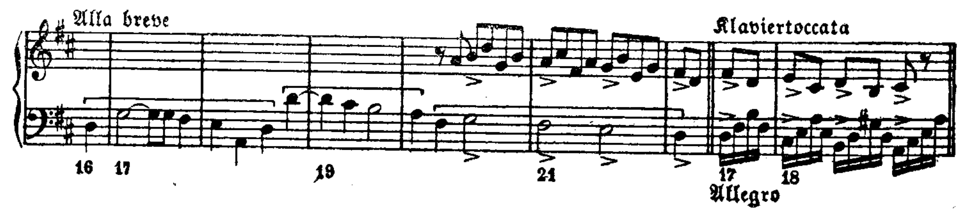


Daraus wird bei Bach:



vgl. die Parallelen 65–69 und 89–93! 65–69 dreistimmig. 27–31 und 89–93 vierstimmig.

Auch der Anfang des Alla breve, das sich entgegen Spittas Annahme (I 404) doch auf die Temponahme bezieht, stammt thematisch aus dem Synkopenkontrapunkt Pachelbels:



Eine gewichtige Rolle spielen dann noch die Motive:



Das Allegro der Klaviertokkata beginnt:  um dann Takt 17 und 18 mit der schon angeführten Umkehrung in das thematische Fahrwasser des Präludiums einzulenken.

Dessen letzter Teil, 96—107, verarbeitet das Motiv aus Takt 20/21 gewonnen, durch Hinzufügung einer fünften Stimme (Doppelpedal) gesteigert.

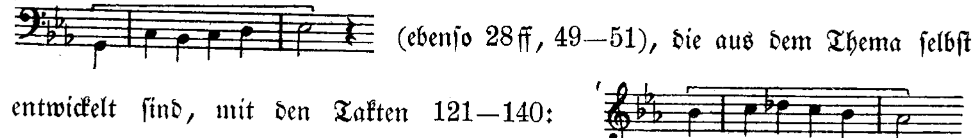
Nun ist erst recht verständlich, daß erstens die erste Fassung der Orgelfuge keine konzentrierte Form der zweiten darstellt, sondern daß Bach mit voller Absicht den Schluß der ersten Fuge erweiterte aus Rücksicht auf den thematischen Zusammenhang mit dem Präludium; und daß zweitens die Klaviertokkata von dem Orgelstück da war und Bach formell nicht genügte: dort eine lose Aneinanderreihung von fünf verschiedenen Grundideen (Presto, Allegro, Adagio, Andante, Fuga), hier Präludium und Fuge aus einem Material in einheitlichem Gusse.

Die Fälle organischer Verbindung, bzw. klaren thematischen Zusammenhangs zwischen Präludium und Fuge sind selten bei Bach. Wo die Möglichkeit vorhanden war, nutzte er sie auch aus. Fantasie und Fuge C moll für Orgel (Peters III Nr. 6) zeugen dafür. Der letzte Takt der Fantasie wendet sich zur Dominante unter Benutzung des chromatischen Gangs als deutlichen Hinweises auf den zweiten Teil der Fuge Takt 55 und 56, wo wieder die Wendung nach der Dominante erfolgt mit demselben Gang, der dann in einer zweiten Fuge abgewandelt

wird bis Takt 104, wo das erste Thema wieder auftritt, ohne sich mit dem chromatischen zu vereinigen, weil die Vereinigung kontrapunktisch unmöglich ist. Die chromatische Zelle findet sich Takt 25, 26: der Achtelkontrapunkt stammt aus Takt 7, 8. In der Amoll-Fuge a. B. XXXVI S. 81 sind das erste und das zweite (chromatische) Thema im doppelten Kontrapunkt der Oktave zu einander angelegt[1]:



Es wäre der Mühe wert, festzustellen, von wem Bach die Anregung zu diesen chromatischen Fugen erhalten; ob ihm die beiden Ricercare Pachelbels (Commer a. a. O. Nr. 137 und 138), die übrigens ein zusammenhängendes Stück bilden, nämlich eine Doppelfuge, dazu verholfen? Oder ob er die parallelen Stücke Sweelincks, Scheidts (Fuga quadruplici) und Kriegers kannte? Zu beachten ist jedenfalls, daß er im Gegensatz zu Pachelbel dieses chromatische Fugenthema allein nicht für entwickelungsfähig hielt, weder in der aufsteigenden, noch in der absteigenden Form. Spitta bespricht diese Emoll-Fuge I 583 und vergleicht sie wegen der gemeinsamen Einführung eines Seitengedankens in der Mitte mit der andern Emoll-Fuge a. B. XV 224 und schreibt: „Takt 121—140 taucht eine merkwürdig homophone und mit dem Übrigen höchstens durch die fortfließenden Achtel äußerlich verbundene, aber inhaltlich ganz fremde Stelle auf, wie sie derartig in keinem Bachschen Orgelstücke wieder zu finden ist. Ein objektiver Grund läßt sich nicht erkennen.“ Spitta hat aber hier sowohl den thematischen Zusammenhang der Takte 9—11 und ff:



(ebenso 28 ff, 49—51), die aus dem Thema selbst entwickelt sind, mit den Takten 121—140: übersehen, wie auch die formale Bedeutung der Stelle verkannt: die Fuge zerfällt in vier Hauptteile 1—59, 59—86, 87—121, 140—129. Dritter und vierter Teil sind im wesentlichen vierstimmig gehalten; somit war es ein natürliches Gebot, die Vorbereitung für den letzten Teil etwas leichter zu halten, übrigens erinnert die Stelle merkwürdiger Weise an Beethovens Einführungs- und Vorbereitungsart. Bachs Logik ist eben immer noch größer als die seiner Ausleger.

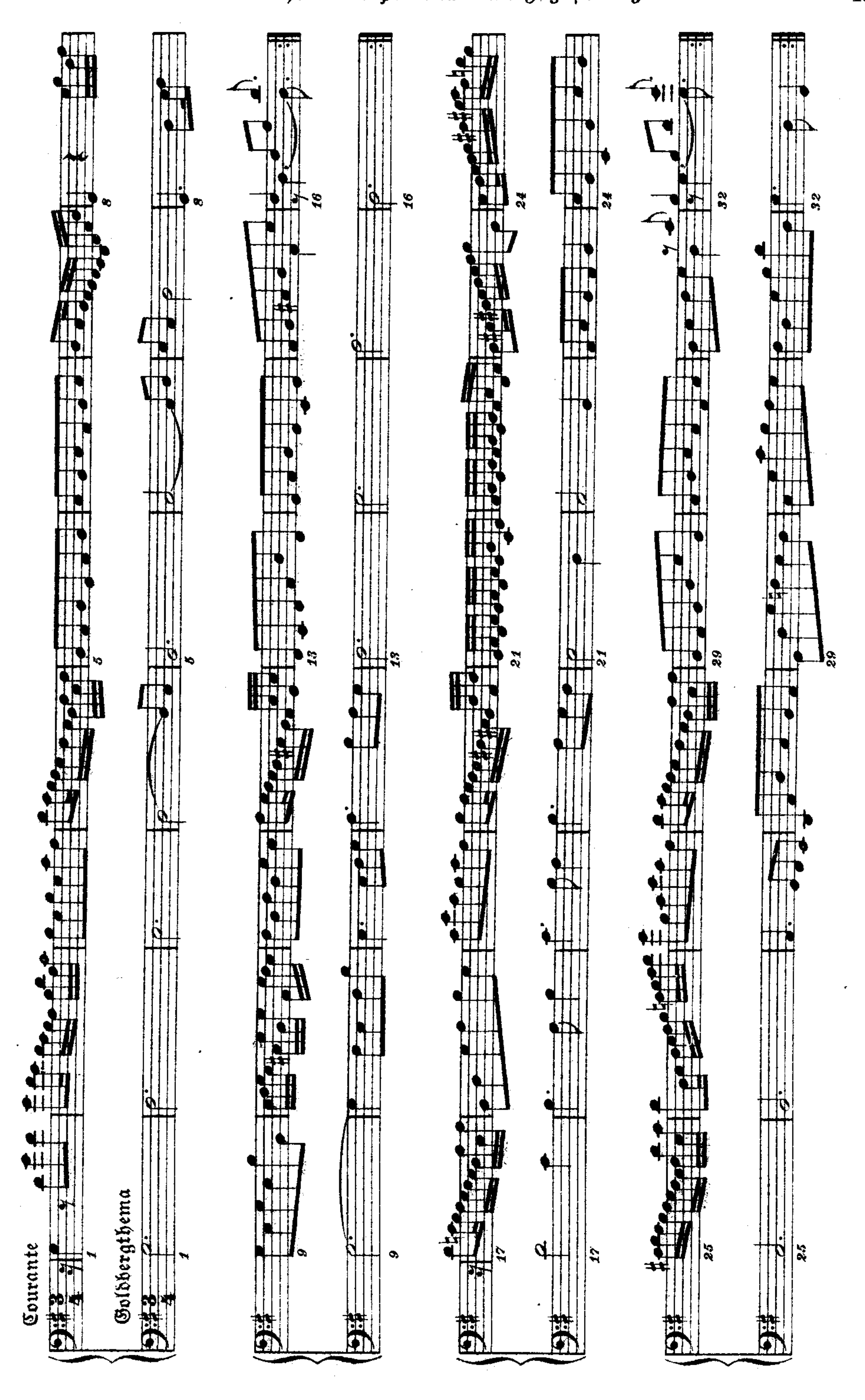
Ein klassisches Beispiel thematischer Einheit gibt uns die zweite französische Suite in Cmoll, zu der auch das Menuett-Trio a. B. XXXVI S. 236 und das kleine Präludium Cmoll, ebenda S. 128, gehören. Der genaue Vergleich dieser beiden letzten Stücke beweist, daß das kleine Präludium aus dem Trio entstanden und also wohl in dieselbe Zeit zu setzen ist, vielleicht sogar ursprünglich zu der Suite gehört hat. Bach folgt hier dem Brauch, die einzelnen Stücke der Suite vermöge des Variationsprinzips organisch zu verbinden, der bis auf Froberger zurückgeht[2]. Man vergleiche die Baßgerüste der ersten Teile:

---

[1] Spitta II 663.

[2] Seiffert, Geschichte der Klaviermusik, S. 175.


Sarabande
Air
Menuet
Courante
usw.
Allemande
Zusammengezogen!
usw.
Kl. Präludium.
usw.
Menuett-Trio
Gigue.
usw.


Courante
Goldbergthema

Daß auch unbewußte thematische Zusammenhänge eintreten können, offenbar durch die Gleichheit der Tonart und der Stimmung hervorgerufen, zeigt die Courante der fünften französischen Suite in Gdur, die, wie die Baßgerüste beweisen, unter den Goldbergvariationen stehen könnte (siehe S. 155). Sarabande, Gavotte und Bourrée dieser Suite haben, besonders in ihren zweiten Teilen, engen thematischen Zusammenhang mit der Courante; man vergleiche nur die Bässe und schalte im zweiten Teile der Sarabande, der auf 24 Takte erweitert ist, die mittleren acht Takte aus.

Vielleicht dürfen wir diese Feststellung als einen Fingerzeig für Bachs Arbeitsweise und seine Art, zu entwerfen, nehmen.

Anton Reicha als Theoretiker

Von

Ernst Bücken, München

Die Biographen Anton Reichas sprechen zwar übereinstimmend von seiner ausgezeichneten Unterrichtsmethode, der Berlioz „Klarheit und erdenkliche Sorgfalt" nachgerühmt hat, gehen jedoch auf seine theoretischen Schriften nicht näher ein. So ist Reichas System, das — durch den i. J. 1911 in elfter Auflage erschienenen traité de mélodie — noch in lebendigem Zusammenhang mit der Praxis unserer Tage steht, das Berlioz, César Franck und Franz Liszt herangebildet hat, noch nicht im Zusammenhang gewürdigt worden. Nur Fétis — in seiner Harmonielehre — und Rudolf Westphal — in der Allg. Theorie der musik. Rhythmik seit J. S. Bach — haben zu einigen Grundprinzipien von Reichas System Stellung genommen. Im folgenden sollen nun sämtliche theoretischen Schriften Reichas besprochen werden. Die dabei gebotene Kürze, die nur die wesentlichen und besonders die fortschrittlichen Momente in Reichas Schriften berücksichtigt, steht in umgekehrtem Verhältnis zu der Fülle des Stoffes.

Die theoretischen Werke Reichas sind in chronologischer Ordnung[1]):

1. Philosophisch-praktische Anmerkungen zu den praktischen Beispielen. — Autogr. im Conservatoire-Paris (o. J.).
2. Über das neue Fugensystem (o. J.).
3. Traité de Mélodie, abstraction faite de ses rapports avec l'harmonie (1814).
4. Cours de composition musicale, ou traité complet et raisonné l'harmonie pratique (1818).
5. Traité de haute composition musicale. 2 Bde. (1824—26).
6. L'art du compositeur dramatique, ou cours complet de composition vocale (1833).

Die Melodie- und Harmonielehre erschienen auch in italienischer Übersetzung. Alle Werke — außer den beiden erstgenannten — hat Karl Czerny ins Deutsche übertragen (Diabelli-Ausgabe, mit französischem Originaltext, nach der zitiert wurde).

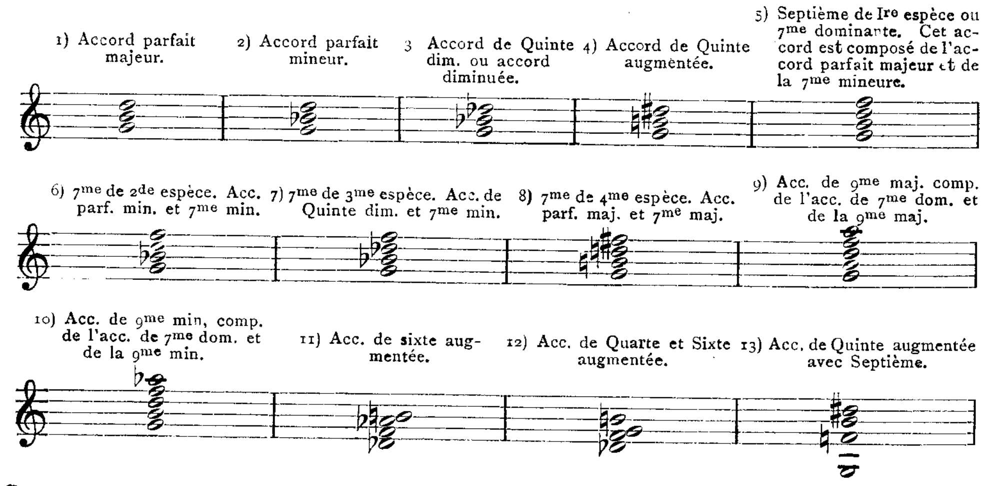
Die erste theoretische Schrift Reichas sind die während seines Wiener Aufent-

[1]) Die kurzen theoretischen Bemerkungen zu Studienwerken (op. 84, petit traité d'harmonie; op. 97 études dans le genre fugué) können außer Betracht bleiben.

halts (1802—1808) geschriebenen philosophisch-praktischen Anmerkungen zu den praktischen Beispielen[1].

Reicha berührt in ihnen verschiedene Fragen philosophisch-künstlerischer Natur, so den Unterschied der „rein vernunftmäßigen Mathematik von der bloß gefühlsmäßigen Musik“, den Einfluß der Musik auf das sozial-politische Wesen, das Verhältnis von Musik und Religion, von Künstler und Staat, die Wichtigkeit von der Allgemeinbildung des Geistes für den Musiker usw. Bemerkenswert sind die Ausführungen über die Natur der Harmonik, „das Geheimnis der feinern Ausweichungsart“: „Gegenwärtig fängt die Musik an eine Epoche in der Verbindung und Behandlung der Tonarten zu machen. Man macht Ausweichungen, die man zu einer andern Zeit für höchst unnatürlich würde gehalten haben. Und da einmal die Musik darauf verfallen ist, mit einer künstlichen Verbindung der Akkorde und Tonarten ihr Gebiet zu erweitern, so wird sie wahrscheinlicherweise hierin soweit steigen, als es unser Gefühl nur fassen kann.“ Insbesondere weist Reicha hier schon auf die Bedeutung des neapolitanischen Sextakkords als wichtiges Modulationsmittel hin (S. 9). Ferner redet er eifrig polyrhythmischen Bildungen das Wort (Verbindung von geraden und ungeraden Taktarten, Tabelle von verschiedenen zusammengesetzten Taktarten). Den Beschluß bilden Erörterungen über das Wesen und die Form der Fuge, die den Grundsätzen des neuen Fugensystems entsprechen, das im Zusammenhang mit Reichas spätern Abhandlungen über die Fuge besprochen wird.

An die Spitze des traité de l'harmonie stellt Reicha eine Tabelle (classification) von 13 Akkorden:



Die Herleitung der Akkorde 1—10 geht aus den Zusatzangaben genügend hervor. Nr. 4 entsteht durch Hochalterierung der Quint; die leitereigene Stellung des Akkords in Moll wird nicht erwähnt. Die Akkorde Nr. 12 und 13 entstehen durch Tief- beziehungsweise Hochalterierung der Quint im Dominantseptakkord. Den übermäßigen Quintsextakkord Nr. 11 leitet Reicha aus dem kleinen Nonakkord ab (Versetzung der tiefalterierten Quint in den Baß mit Auslassung des Grundtons S. 12). Außer diesen Akkorden gibt es nach Reichas ausdrücklicher Versicherung keine andern in unserm musikalischen System, da alle andern harmonischen Gebilde entweder Umkehrungen oder Veränderungen (Vorhalte, Durchgänge, Verzierungen) dieser 13 Akkorde

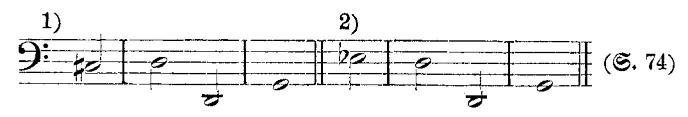
[1] Vergleiche des Verfassers Biographie Reichas (München 1912. Diss. S. 86 f.).

sind. Mit Recht schon hat Fétis (traité de l'harmonie p. 240) eine solche mehr „durch Zufall als durch symmetrische Ordnung" entstandene Klassifizierung bekämpft. In der Tat entbehrt sie der Logik des Aufbaus wie der Zusammenfassung. Die zeitgenössische Kritik verwarf jedoch mit dem Schlechten auch das Gute an Reichas System und verurteilte es wegen der Auslassung der Undezimen und Terzdezimenakkorde, sowie des verminderten Septakkords (Allgem. Mus. Zeit. 1820 Nr. 10). Die beiden ersten führte Reicha als Vorhaltsbildungen, den letzten als unvollständigen kleinen Nonakkord („acc. de 7ième mineure sans la basse fondamentale" S. 51) in der Klassifizierung nicht an. Ein Irrtum Fétis ist hier zu berichtigen, der von der Klassenordnung Reichas als von den 13 „Fundamentalakkorden", der willkürlichen Zusammenstoppelung leitereigener und alterierter Bildungen spricht[1]). Unser Theoretiker hat jedoch nur die Akkorde 1—3 und 5—10 als Fundamentalakkorde, die übrigen aber als alterierte bezeichnet (S. 11). Konsonant sind nur der Dur- und Mollakkord. Die nur im „allgemeinen befriedigende" akustische Fundamentierung des Konsonanz- und Dissonanzbegriffs genügt Reicha als Musiker nicht, der für die musikalisch-harmonische Begründung von Konsonanz und Dissonanz eine psychologische Erklärung verlangt! „Die ausübende Tonkunst geht unendlich viel weiter, wie die Akustik. Erstere bringt eine Menge Mittel ins Spiel, welche die andere weder erklärt noch erklären kann. Daraus folgt, daß die Regeln der praktischen Tonkunst ein Gesetzbuch für sich bilden, welches zugleich von unsern Gehörsorganen, unserm Gefühl, Verstand und der Erfahrung mehrerer Jahrhunderte bestätigt worden ist" (S. 11). Und: „Konsonanzen nennt man die Intervalle, die auf uns eine angenehme und sanfte Wirkung hervorbringen und die keine Lösung zu wünschen übrig lassen. Die Intervalle, die diese Eigenschaft in größerem oder geringerem Grade besitzen oder deren Wirkung eine Nachfolge oder Auflösung verlangen, heißen Dissonanzen. Dissonante Akkorde sind zunächst nur solche, unter denen sich ein dissonierendes Intervall befindet" (S. 11). Später faßt Reicha den Dissonanzbegriff schärfer. An die Stelle der dissonierenden Intervalle treten die dissonanten Einzeltöne: „In einer akkordlichen Dissonanz sind nicht alle Noten dissonierend, es gibt deren eine oder zwei, die andern sind Konsonanzen" (III, 679). Aus dieser Lehre von den dissonanten Tönen ergibt sich die Dissonanz des verminderten Dreiklangs auf der 7. Stufe (S. 39)., den Catel, dessen Harmonielehre Reichas Buch am Pariser Conservatoire verdrängte, wie auch der Reicha hart befehdende Fétis selbst als konsonant erklärten. Ferner leitet Reicha aus der Lehre von den dissonanten Tönen die Regeln der „mehrfachen Lösung der dissonierenden Akkorde bei regelmäßiger Lösung der dissonierenden Note" ab. Auch ergibt sich schon „die allgemeine Regel, daß dissonante Töne nicht verdoppelt werden" (S. 56), die sich in dieser allgemein gültigen Form erst wieder in Riemanns Lehrbüchern findet (Riemann, Zur Theorie der Konsonanz und Dissonanz, Präludien und Studien III, S. 39). Die akkordliche Mehrdeutigkeit ist Reicha bekannt, ebenso das Wesen der Auffassungsdissonanzen: „Les gammes ont une grande influence sur les accords. Quelques uns ne seraient pas practicables si le ton n'était pas bien déterminé précédemment. Cette remarque est importante en ce qu'elle faut sentir pourquoi un accord produit un bon effet dans un cas et fait une mauvaise impression dans une autre" (S. 53 Anm.). Der Begriff der Tonalität ist völlig geklärt, wenn Reicha auch das von Fétis aufgebrachte Wort noch nicht gebraucht. Die Hauptharmonien bestimmen den Charakter der Tonart (modulation fixe), die Nebenharmonien durchbrechen die Einheit der Tonart (unité de gamme) nicht. Reicha,

---

[1]) Traité de l'harmonie (7ième éd. p. 239).

der selbst als Komponist ein harmonischer Revolutionär gewesen ist, gibt verschiedene Anmerkungen über besondere Modulationsmittel in entfernte Tonarten. So weist er auf die chromatischen Gänge als Verbindungsmittel entlegener Tonarten hin, auf das Unisono, das die Eigenschaft hat, „modulatorische Zwischenakkorde zu ersetzen und die Erinnerung an die ursprüngliche Tonart zu verwischen" und auf die Pause, die die „merkwürdige Eigenschaft hat, zwei Tonarten, die gar keinen Schein von Verwandtschaft untereinander haben, zu verbinden." Wie Reicha in seinen Kompositionen zuerst die Terzverwandtschaft der Tonarten noch mehr als Beethoven und Schubert prinzipiell zur Geltung brachte, bricht er auch als Theoretiker für die terzverwandte Modulation, wie für die Gegenüberstellung terzverwandter Tonarten eine Lanze. Den Dominantseptakkord, den übermäßigen Quintsextakkord, sowie den verminderten Septakkord bezeichnet Reicha als „enharmonische Akkorde" (S. 75). (Der Terminus ist also nicht erst von Sechter geprägt worden.) Er entwirft auch ein allgemein gültiges Schema:



bei dem man entweder vermittels Umdeutung des verminderten Septakkords oder des übermäßigen Quintsextakkords „in jede beliebige Tonart übergehen kann". Wenn auch der Wert solcher „Eselsbrücken" an sich nicht überschätzt werden soll, dürfte doch der typische glänzende Modulationseffekt in der neuern Komposition bei der Umdeutung der Dominantharmonie zur hochalterierten Subdominantharmonie mit auf diese Schematisierung Reichas zurückzuführen sein. Von allgemeinen Bemerkungen sei noch angeführt, daß bei der „Wirkung der Durchgangsnoten das Tempo der entscheidende Faktor ist". Als Durchgangstöne dürfen auch dissonante Töne verdoppelt werden. Die Verdopplungsmöglichkeit ist in vielen Fällen das Kriterium, daß ein Akkord nicht selbständig, sondern nur Zufallsbildung ist (S. 89). Da die „physischen Tatsachen" Reicha keine genügende Fundamentierung des Verbots der Oktaven- und Quintenparallelen bieten, gibt er die entscheidende Stimme auch hierfür wieder der „Erfahrung und dem Gehör": „En proscrivant dans les traités les quintes et les octaves par mouvement semblable on n'a dû avoir d'autre but que d'en éviter le mauvais effet. Ainsi donc quand elles cessent d'être désagréables à l'oreille la défense n'a plus de cause légitime" (S. 150). Solche Fälle, in denen das Ohr jede Quinten- und Oktavenparallele verträgt, sind Reicha Parallelen zwischen Ende und Anfang von Halbsatz und Periode, sowie zwischen der Wiederholung und der Modulation einer Phrase (S. 157f.). Die den letzten Teil der Harmonielehre bildende Instrumentationslehre hängt insofern mit dieser organisch zusammen, als Reicha hier eingehend die Verdopplungsmöglichkeiten im Orchestersatz erläutert.

Im ganzen ist die Instrumentationslehre eine knappe Zusammenfassung der Errungenschaften des Orchestersatzes der Klassikerzeit. Sein Bestes gibt Reicha in den Abschnitten über die Blasinstrumente, aber auch im einzelnen finden sich feine Züge, Übergänge zu den Instrumentationslehren seiner Schüler Kastner und Berlioz. Er weist nachdrücklich auf die Bedeutung der orchestralen Farbe hin, des besondern Stilmittels der modernen Musik, wenn er vor dem gleichmäßigen Kolorit (la même couleur) im Orchester warnt, und auf die Wichtigkeit des Wechsels der Klangschattierungen (la variété de timbres) hindeutet. Aus den gleichen „klangreizenden" Gründen will er selten gebrauchten Instrumenten, wie dem englischen Horn, im Orchester Bürgerrecht geben: „Alle Instrumente, die durch ihren fremdartigen Klang eine angenehme

Abwechselung im Orchester hervorbringen können, sind für dasselbe kostbar (S. 212). Reicha betont auch noch den großen Einfluß, den das Milieu, der Konzertraum, auf die Wirkung des aufgeführten Werkes ausübt.

Reicha leitet den traité de mélodie mit ausführlichen Erörterungen über das Gesetz des symmetrischen Aufbaues ein. Die Symmetrie regelt den zeitlichen Ablauf alles melodischen Geschehens, und zwar vom kleinsten bis zum größten. So tritt zu dem Motiv (dessin, phrase, motif) ein zweites, beide zusammen bilden das Glied (membre) oder den Rhythmus (rhythme), zwei Glieder bilden eine Periode (période régulière): Le tout ensemble est ce qu'on doit appeller une période, parce qu'elle a un point final parfaitement déterminée, et sur lequel notre sentiment s'arrête avec satisfaction: toutefois, si l'on veut pour suivre la mélodie, d'autres périodes peuvent succéder à celle-la. La période est donc composée de rhythmes ou de membres symetriques; elle finit toujours, et sans exception, avec une cadence parfaite. La période est donc l'objet le plus important de la mélodie; le rhythme et les cadences existent par rapport à la période; sans elle il est impossible qu'une bonne mélodie puisse avoir lieu (S. 364). Als Ruhepunkte der Periode bezeichnet Reicha den 4. und 8., und sekundär den 2. und 6. Takt. Der Aufbau im Großen vollzieht sich völlig nach Analogie des Einzeltakts. Das besagt, daß auch die höhern Einheiten in verschiedenen Gewichtsverhältnissen zu einander stehen. Das Grundgesetz des Taktes mit seinem Wechsel von schwerer und leichter Zeit, von „temps fort“ und „temps faible“ (S. 359) beherrscht auch die übergeordneten Einheiten: Le rhythme est une autre espèce de mesure musicale et parfaitement comparable aux mesures ordinaires de cet art. Il fait les mêmes fonctions, c'est à dire il fait en grand ce que la mesure fait en petit; la mesure partage en parties égales une suite de temps simples et le rhythme partage en parties egales et par conséquent d'une manière symétrique, une suite de mesures. D'après cela, on peut dire très-bien que les mesures sont des temps simples du rhythme, comme les noires et les soupirs sont les temps simples d'une mesures. La nature a gravé l'un et l'autre (la mesure et le rhythme) d'une manière imperturbable dans notre sentiment et elle paraît n'adopter ce qui est beau en musique, que lorsque ces deux conditions sont absolument observées (S. 366). Die Ruhepunkte der Periode (4. und 8., sekundär 2. und 6. Takt) sind zugleich die Träger der harmonischen und melodischen Kadenzen, die stets auf betonter Zeit stattfinden.

Die Frage, ob Reicha den Cours complet d'harmonie Momignys gekannt hat, der darin die prinzipielle Auftaktigkeit gelehrt hat (s. Riemann, Ein Kapitel vom Rhythmus. Musik III S. 155), läßt sich nicht entscheiden. Ich glaube nicht, daß Reicha das Werk kannte; er erwähnt es nicht und andererseits war er nicht der Mann, sich mit fremden Federn zu schmücken. Der Hauptsatz des ersten Teils der Melodielehre, daß die achttaktige Periode der wichtigste Gegenstand der Melodiebildung sei, fand einen späten Gegner in Rudolf Westphal. Dieser nennt in seiner Allg. Theorie der musik. Rhythmik seit Bach (S. 7) als „die historische Veranlassung der Terminologieverwirrung in der Rhythmik den leider nur zu gut geglückten Versuch des französierten Deutsch-Böhmen A. Reicha, das Wort Periode, dessen antike, noch von Sulzer vertretene musikalisch-rhythmische Bedeutung er nicht mehr verstand, nach Analogie der rhetorischen Periode in einer von den Alten abweichenden Weise als rhythmisch-musikalischen Terminus einzuführen“. Die „Terminologieverwirrung“ besteht nun nach Westphal darin, daß Reicha den antiken Maßbestimmungen Membrum und Periode den doppelten Wert gegeben hatte. Im Grunde aber beruhte Westphals

Gegnerschaft unserm Theoretiker gegenüber nicht auf dieser Begriffsverwirrung, denn wegen desselben Vergehens beurteilt er den traité de l'expression musicale von Lussy sehr milde. Aber Lussy sah den poetischen und den musikalischen Rhythmus als Einheit an, und hier kommt die Achillesferse Westphals zum Vorschein. Diese verwundbare Stelle hatte Reicha getroffen, als er klar und bestimmt von der antiken Rhythmik abrückte. Seine diesbezüglichen Ausführungen gipfeln in dem Satz: Le véritable rhythme musical est donc bien différent du rhythme des anciens. Ce dernier ne mesure que de syllabes, tandis que l'autre mesure des idées. Was hier von der antiken Metrik gesagt wird, gilt auch ganz allgemein. Der sprachliche Rhythmus kann wohl in der Vokalmusik die musikalische Rhythmik wirksam unterstützen, aber im Grunde sind beide verschiedenen Gesetzen unterworfen (S. 354). Reicha ist überzeugt, daß die musikalische Rhythmik unendlich reicher ist als die sprachliche, und er gibt den Dichtern den Rat, die musikalische Rhythmik zu studieren, weil sie dann eine Menge neuer rhythmischer Formen entdecken würden, welche die lyrische Poesie auf eine glückliche und der Melodie günstige Weise beeinflussen könnten (S. 359). Die fundamentale Erkenntnis der Wesensverschiedenheit der poetischen und musikalischen Rhythmik wurde von Reichas Nachfolgern und Nachschreibern nicht ausgenutzt. Erst das grundlegende Werk unserer Tage, Riemanns System der Rhythmik und Metrik, geht von der gleichen Anschauung aus (S. 7) wie unser Theoretiker. Das Gesetz der Symmetrie ordnet nach Reicha, wie den horizontal-melodischen, so auch den vertikalen, harmonischen Verlauf, so daß, wenn ein Glied der Periode moduliert, das nachfolgende auch an entsprechender Stelle normaler Weise zu modulieren hat. Das Prinzip der harmonischen Beantwortung ist auch darin zum Ausdruck gebracht, daß der von der Tonika sich wegwendenden Modulation in Halbsatz oder Periode im korrespondierenden Teil die Rückmodulation zur Tonika entspricht. Als Überleitung zu den unregelmäßig gebauten Gliedern und Perioden bespricht Reicha dann die Taktergänzung (complément de la mesure). Er unterscheidet dabei zwei Fälle, in denen einmal die Ergänzung so zu wählen ist, daß das Gefühl sie von den Gliedern zu unterscheiden vermöge, das andere Mal aber sich die Ergänzung dem Charakter des Motivs, zu dem sie gehört, anpassen müsse (S. 388). Als ersten Fall des „unsymmetrischen Aufbaus" führt Reicha die „supposition" an, das von Heinr. Chr. Koch als „Takterstickung" bezeichnete Zusammenfallen zweier Takte. Reicha nennt die dadurch entstehende Unregelmäßigkeit eine scheinbare (des mesures sous entendus dans le rhythme). Er macht das Zusammenprallen von Motivende und -anfang durch zwei sich kreuzende Phrasierungsbögen kenntlich. Reicha geht über Koch hinaus, indem er die supposition nicht nur innerhalb der Periode, sondern auch zwischen solchen für möglich erklärt. Er leitet sie richtig aus der polyphonen Schreibweise her, aus dem Aufeinanderprallen zweier verschiedener Stimmen. Eine ursprünglich polyphone Bildung ist auch das melodische „Echo", der dem Gliede oder der Periode angefügte Anhang, der auch schon in Riepels „Rhythmopoiia" als seltene Ausnahme, mit der Begründung, „daß es entweder zu alt oder zu jung sei" (S. 29), erwähnt wird. Die Symmetrie verlangt die Wiederholung an korrespondierender Stelle im Halbsatz oder in der Periode. Eine andere Art der unregelmäßigen Themenbildung wird von Reicha als Halbsatzkoda bezeichnet (Coda d'un membre ou d'un rhythme); sie entsteht durch Verlängerung des Halbsatzes um zwei Takte, wobei die Kadenz statt auf dem vierten auf dem sechsten Takt eintritt. Dreitaktsätze, die mit einer Halbkadenz schließen, sollen ihren gleichen Begleiter (compagnon) haben. Reicha gibt Beispiele von Ellision des ersten (leichten) Taktes (air russe), sowie des dritten. Auf den unregelmäßigen Halbsatz kann aber auch ein regelmäßiger Nachsatz folgen,

wie umgekehrt ihm vorausgehen (4—3). Die fünftaktigen Glieder entstehen auf folgende Art: Durch Wiederholung des ersten Takts (hervorgegangen aus der polyphonen Imitation), oder des letzten Takts, durch das melodische Echo (als Spezialfall des letztern) und durch Verzögerung der Kadenz (S. 369). Wenn solchen Gliedern auch am besten gleichgebaute folgen, kann der „compagnon" jedoch auch ein regelmäßiger Nachsatz sein. Reicha legt auf die unregelmäßigen Perioden deshalb so großen Wert, weil durch sie die „Gleichförmigkeit und Monotonie der musikalischen Formen" vermieden wird. Er tritt daher lebhaft für neue rhythmische und symmetrische Zusammenstellungen ein, für die Komponisten und Publikum, die zu sehr an die Viertaktigkeit gewohnt seien, erst noch erzogen werden müßten. Er entwirft das Schema der unregelmäßigen Perioden: 5—4/6—3/5—6/4—3/6—5/4—5/3—2/3—5/3—4/4—3/. Um das Prinzip der Abwechslung mit dem der Symmetrie zu verbinden, stellt Reicha den Satz auf, daß die unmittelbare Wiederholung unregelmäßig gebauter Perioden die Symmetrie wiederherstelle oder doch ein richtiges Gleichmaß zwischen beiden bewirke (S. 554). Ein wichtiges Kapitel der Melodielehre ist das sur la manière de développer un motif, das ein treffliches Kompendium der klassischen Durchführungstechnik darstellt, und auch heute von jungen Komponisten mit Nutzen gelesen werden kann. Dem ältern Thema von einem Affekt, wird hier das Thema gegenübergestellt, das aus einzelnen Phrasen besteht, von denen sich wenigstens ein Motiv zur Verarbeitung verwerten läßt: Nous appelons cette manière de décomposer un motif l'art de diviser un thème en membres et en dessins. Es ist interessant, daß Reicha hier darauf hinweist, daß in der vokalen und speziell in der dramatischen Musik diese motivische Durchführungstechnik noch nicht angewandt worden sei: Es wäre also eine Gattung von Vokalmusik zu erschaffen, in der der Komponist und der Dichter sich über diese Grundsätze verständigen müßten (S. 511). Einer der knappsten aber inhaltsreichsten Hinweise auf die Grundlagen der musikdramatischen Technik Richard Wagners. — In den sehr zahlreichen Analysen geht Reicha von dem Grundsatz aus, daß derjenige, der eine interessante Periode zu erfinden verstehe, alle Schwierigkeiten des formalen Aufbaus überwunden habe. Seine Grundanschauungen berühren sich also mit denen der modernen Hermeneutik, denn auch Kretzschmar sagt, daß die Aufgabe, den Sinn von 400 Takten zu verfolgen, kein anderer ist, als ihn in vier oder acht Takten anzugeben (Anregungen zur Förderung musik. Hermeneutik. Ges. Auff. II, S. 189).

Reicha hat in den Analysen ganzer Musikstücke die einzelnen Motive, Sätze und Perioden durch Phrasierungsbögen abgegrenzt. Wäre die Musiklehre den hier gegebenen Anregungen gefolgt, so würde es ohne Zweifel zu dem übelberüchtigten „volltaktigen" Lesen gar nicht gekommen sein. Denn bei Reicha ist das Prinzip der sinngemäßen Phrasierung, die sowohl Auftakt wie weibliche Endung nicht von dem zugehörenden Motivteil trennt, durchgeführt. In dem der „melodischen Syntax und den Phrasen" gewidmeten Kapitel zählt Reicha als wichtigste „Verbindungsmittel der Töne" auf: Tonart, Takt, Verschiedenheit der Notenwerte, den Rhythmus, die Periode, die Bindung der Töne und die Klanggleichheit. Die ersten fünf Arten der „Verbindungsfähigkeit der melodischen Teile" finden sich schon bei Koch (Anleitung III, 53). Reicha weist besonders auf die Wichtigkeit der Legatobögen für eine sinngemäße Phrasierung hin. Die „Klanggleichheit" gebietet, jede Phrase nur von einem Instrumente oder von einer Stimme spielen oder singen zu lassen, und er scheidet wohl das Alternieren der Phrasen von der sinnlosen Phrasentrennung. Laufen auch in der Abgrenzung der Motive Reicha noch Irrtümer unter, so ist zu bedenken, daß unser Theoretiker mit der Phrasierungslehre erst am Eingang eines Lehrgebäudes stand,

zu dem die Tür erst in unseren Tagen aufgestoßen wurde. Den ältern Lehrsystemen wirft Reicha vor, daß sie auf die Melodielehre zu wenig Gewicht gelegt hätten. „Man hat bisher stets nur von der Reinheit der Harmonie gesprochen, während doch die Klarheit der Melodie — besonders für die Deutschen — eine ebenso wichtige Sache sei.“ Mehr als das Studium der Harmonie empfiehlt er das der Melodie für die Schule, damit die besten Anlagen für den Gesang nicht durch die einseitig „harmonische Ausbildung“ verkümmert werde. Endlich gibt unser Theoretiker noch eine kurze Charakteristik der Tonarten. Er folgt hierbei nicht den in eine Sackgasse mündenden Spuren Matthesons und Schubarts, sondern stellt nur den allgemein gültigen Satz auf, daß die Modulationen nach der Oberquinte immer „glänzender, schärfer und durchdringender“ werden, während die nach der Unterquinte hin fortlaufend „ernster, weicher und düsterer“ klingen.

In der Vorrede des traité de haute composition musicale — des Lehrbuchs des Kontrapunkts und der Fuge — sagt Reicha, daß er seinen Stoff unter dem Gesichtspunkt der Fortschritte, die die Kunst in den letzten eineinhalb Jahrhunderten gemacht habe, behandeln wolle. Die Begründung ist in folgenden Sätzen gegeben: Um sich in unsern Tagen dieser Kompositionsgattung (dem strengen Stil) in ihrer ganzen Herbheit hinzugeben, muß man in den Fortschritten, welche die Kunst seit einem Jahrhundert gemacht hat, völlig unwissend sein oder dieselben durchaus verkennen. Den Zirkel und die Meßschnur in der Hand, muß man viel mehr berechnen als fühlen, muß man aller musikalischen Begeisterung entsagen, muß man sich entschließen, nur ein geschickter Handwerker zu sein (S. 607). Da nun der strenge Stil in der Praxis nicht mehr lebendig sei, so sollen auch seine veralteten Lehrmethoden nicht mehr angewandt werden. Die neue Kontrapunktlehre muß deshalb auf ein „modernes Fundament“ gestellt werden, auf das der Harmonielehre. Der einfache Kontrapunkt ist Reicha nichts anderes als angewandte Harmonie. Deshalb weicht der erste Teil des Buches, der den einfachen Kontrapunkt behandelt, von dem Schema der der Fuxschen Einteilung folgenden Theoretiker bedeutend ab und ist nur als ein „Zusatz zur Harmonielehre und als notwendige Einleitung“ zum eigentlichen (doppelten) Kontrapunkt zu betrachten. Reicha behandelt hier vornehmlich die im strengen Satz verwendbare Harmonie (Akkorde 1—9 und 12 der Klassenordnung). Die wichtigsten Stimmführungsregeln des strengen Satzes werden mit den Forderungen der modernen Harmonielehre verglichen. Von dem Satz, daß eine Dissonanz nicht in eine andere Dissonanz aufgelöst werden dürfe, sagt Reicha, daß sie von einigen neuern Theoretikern, die ihn auch auf die vielstimmige Schreibart bezogen, falsch verstanden worden sei. In der Tat gelte sie nur für den zweistimmigen Satz. Reichas Auffassung berührt sich hier mit der Anschauung von Fux, der die volle Strenge der Regeln nur auf den zweistimmigen Kontrapunkt angewandt wissen wollte (gradus ad parnassum p. 91).

Um das rhythmische Interesse zu beleben, verwendet Reicha alle Taktarten, auch den seltenen $^5/_4$-Takt in dem strengen Stil. Den systematischen Teil, die Lehre vom doppelten Kontrapunkt, leitet Reicha mit dem Bemerken ein, daß jedes Thema ein „melodisches Interesse“ haben soll. „Je mehr die Subjekte gesangreich sind, desto mehr Reiz hat der Kontrapunkt und desto vorteilhafteren Gebrauch kann man davon machen.“ In demselben Maße, wie die alten Lehrbücher die metrisch-rhythmische Struktur ihrer Themen vernachlässigten, legt Reicha Wert auf straffe Gliederung von Thema und Kontrapunkt. Am ausführlichsten wird der Kontrapunkt in der Oktave behandelt mit seinen Grundregeln: Verbot der reinen Quartenfolgen, Dissonanzbehandlung der reinen Quint, Verbot der Stimmenkreuzung wie der Anwendung der None (S. 720 ff.).

An Stelle der gebräuchlichen Verstärkung des Kontrapunkts durch Terzenparallelen setzt Reicha „selbständige mit Freiheit geführte Stimmen". Die Kontrapunkte in der Duodezime und Dezime werden mit ihren Hauptregeln erörtert, da sie noch ein gewisses künstlerisches Interesse haben. Dagegen wird der Kontrapunkt in der None, Un-, Tre- und Quatuordezime zu den „unnützen und fruchtlosen Spielereien in der Kunst" gerechnet. Es ist nötig darauf hinzuweisen, weil in Biographien von Reichas Schülern unser Theoretiker immer wieder als ein Lehrer der alten Schule hingestellt wird, der an theoretischen Spitzfindigkeiten Freude hatte. Die damals übliche Handhabung der Kontrapunktlehre riecht Reicha zu sehr nach dumpfer Schulluft. Ein Komponist, der durch den Kontrapunkt nicht eine besonders interessierende Wirkung hervorbringen kann, soll ihn besser gar nicht anwenden: „Nicht das Modell des Kontrapunkts kann den Hörer interessieren, der einem stummen Schauspieler zu vergleichen ist. Gleich jenem muß er auf die Szene gestellt, in Handlung verwickelt, sein Charakter gezeichnet und durchgeführt werden" (S. 272). Den Kanon teilt Reicha ein in den „gesellschaftlichen" Kanon in Einklang und Oktav, sowie in den „künstlichen" Kanon (Canon scientifique), der eine „Erfindung der kalten Berechnung" ist, und nur durch eine „klare Gliederung" dem Hörer zugänglich und interessant gemacht werden kann. Er empfiehlt deshalb die Einteilung des Kanons in symmetrisch gleiche Phrasen. Das Muster eines gegliederten Kanons ist: Periode von acht Takten mit Schluß in der Dominant- oder Paralleltonart — acht Takte mit unvollkommener Kadenz auf der Dominante — acht Takte mit Rückmodulation zur Tonika.

Vor dem letzten Teil des Lehrbuchs von der hohen Komposition ist es erforderlich, Reichas i. J. 1805 veröffentlichte Schrift „Über das neue Fugensystem" einzuschalten. Reicha geht hier von dem Grundgedanken der Abnützung aller künstlerischen Formen aus: „Es wäre äußerst nachteilig, wenn man bei irgend einer Art von musikalischer Ausarbeitung eine Form festsetzen würde, mit der Einschränkung, sie nie abzuändern: denn unstreitig müßte diese Art von Ausarbeitung mit der Zeit all ihr Interesse verlieren und endlich Geringschätzung, wenn nicht sogar Widerwillen nach sich ziehen. Dieses traurige Los ist der Fuge beinahe zu teil geworden. Selbst wenn die alte Form der Fuge die beste wäre, könnte sie eine neue Form zur Abwechslung neben sich dulden, vermittelst der man in den Stand gesetzt würde, die neuen Fortschritte der musikalischen Setzkunst auch in die Fuge einzuweben, um sie hierdurch womöglich vom Untergange, den man ihr so sehr droht, zu retten" (S. 1). Die Fuge hat nach Reicha Haupt- und Nebeneigenschaften. Von den ersten heißt es: Man nehme ein Thema, welches immer es auch sei, lasse es so vielmal nacheinander eintreten als man verschiedene Stimmen hat; ziehe alles Interesse aus demselben, d. h. ein jeder Gedanke, um dessentwillen das Thema da ist, sei ein Teil des Thema oder das Thema selbst; verkürze es, ziehe es zusammen, dehne es aus, bringe es in Augmentation und Diminution an, bearbeite es auf kanonische Art, lasse es ununterbrochen aus einer Stimme in die andere übergehen, führe jeden Teil desselben insbesondere aus; behalte stets, sowohl in der Melodie, als in der Harmonie die Einheit des Charakters bei, welchen das Thema bestimmt; bringe den doppelten Kontrapunkt an, wo es ohne Zwang angeht, begleite seine Ausarbeitung mit einem stets variierten, nach den Grundsätzen des praktischen reinen Satzes verfertigten, interessanten Akkompagnements, zwei-, drei- oder vierstimmig: so hat man eine Fuge verfertigt" (S. 5). Zu den „willkürlichen oder zufälligen Nebeneigenschaften der Fuge gehören: „Die Tonart und die Art, wie der Gefährte eintreten soll, in welche Tonarten man modulieren muß, daß man in der Tonart, mit welcher man angefangen hat, auch wieder schließe, daß dieses oder jenes Thema nicht für die Fuge brauchbar sei, daß gewisse

Anwendungen des Thema in der Fuge nicht statt hätten." — Nur die Haupteigenschaften der Fuge sind unabänderlich, die Nebeneigenschaften, die wegen der „Eingeschränktheit der Kunst, in den Zeiten, in welche der Ursprung der Fuge fällt", als Haupteigenschaften angesehen wurden, können nach dem Gesetz des künstlerischen Fortschritts abgeändert werden (S. 7). Von seiner neuen Modulierungsmethode sagt Reicha, daß sie von einer Beschaffenheit sei, daß es „dem Ohre gleich viel ist, in welcher Tonart man schließe, ob in der anfänglichen, oder in einer von derselben verschiedenen. Man fange z. B. in Cdur an und moduliere auf eine feine Art von da aus nach Asdur, von da aus nach Dmoll, Fisdur, Hmoll, Fdur, Amoll, Edur usw., so wird das Ohr schon bei der vierten Modulation die Tonart C ganz vergessen haben und bei einem solchen Verfahren ist es demselben einerlei, ob man wieder in Cdur schließt oder nicht." In den Vorbemerkungen der 36 Fugen für Klavier spricht Reicha von der Abwechslung seltener, insbesondere zusammengesetzter Taktarten in der Fuge, sowie von den Kadenzen, die entstehen, „wenn man auf jeder Stufe der sechs ersten Stufen einer Tonart eine Kadenz anbringe, ohne eine dieser Noten zu erhöhen". Denen, die sich von dem neuen Fugensystem keinen künstlerischen Gewinn versprechen, hält Reicha entgegen, daß die „Fuge mit mehreren Formen bereichert würde, da man in den Stand gesetzt würde, ein jedes Thema, von welcher Beschaffenheit es auch sei, zu einem Fugenthema zu machen". Ferner könnten alle „feinen Wendungen und Verbindungen unserer neuen Harmonie der Fugenform einverleibt werden". Und endlich erhalte die Gattung der Fuge einen „neuen ästhetischen Wert, weil nun dem Gefühle der Einbildungskraft und der Begeisterung keine zwecklosen Schwierigkeiten im Weg liegen, die ihren Lauf hemmen". Die schon erwähnten 36 Fugen für Klavier, der praktische Niederschlag der theoretischen Ideen Reichas über die Fuge in jener Periode seines Schaffens, zeigen klar, wohin Reicha steuerte. Er ging auf eine so radikale Lockerung des wie keine zweite musikalische Form in logischen Denkgesetzen fest verankerten Baues der Fuge aus, daß schließlich nichts mehr als nur der Name an die Fuge selbst erinnerte. Die willkürliche Handhabung der beiden ersten „Nebeneigenschaften" führt unsern Theoretiker zur Beantwortung des Themas mit allen Intervallen, unter denen die Terz eine bevorzugte Stelle einnimmt. Die Negierung jeder logischen Modulationsfolge wird bis in die letzten Konsequenzen durchgeführt, die schließlich zur völligen Aufhebung der Tonalität führte (Reichas „harmonische Labyrinthe") und auch die Vorzeichnung illusorisch machte (Fugen Nr. 17, 18, 20, 22, 23). Ob Reicha an die alte fuga irregularis anknüpfte, oder ob er die Anregung zur Beantwortung des Themas mit allen Intervallen aus einer mißverstandenen Stelle bei Marpurg schöpfte, der von Fugen in allen Intervallen spricht (Abh. v. d. Fuge § 16), oder endlich, ob er diese aus Languelés traité de la Fugue sich holte, wie Fétis annahm, bleibe dahingestellt. Reicha war sich des Radikalismus seines neuen Systems wohl bewußt, von dem er glaubte, daß es im Gegensatz zu dem „Unverstand, den Vorurteilen und dem konventionellen Geschmack" seiner Zeit erst von der Kunstphilosophie kommender Tage gewürdigt werden könne. Diese Hoffnung wird sich jedoch nicht erfüllen, und auch heute muß Beethovens Ausspruch zu Recht bestehen bleiben, daß eine Fuge nach Reichas neuem System „keine Fuge mehr ist" (Brief an Breitkopf vom 18. Okt. 1802).

Von den Extravaganzen des neuen Systems ist in dem der Fuge gewidmeten Teil des traité de haute composition kaum mehr etwas zu verspüren. Zwar konstruiert Reicha zu Eingang den Gegensatz zwischen der historisch falsch aufgefaßten „alten" Fuge durchaus im strengen Stil, und der „modernen" Fuge. Doch ist das Modern hier nicht im Sinne von Regellosigkeit zu verstehen, sondern bedeutet nur

den Gegensatz der größern Freiheit. Reicha erklärt ausdrücklich, daß er die Regeln der modernen Fuge von den Werken der großen Meister des 18. Jahrhunderts bis zu Haydn und Mozart abstrahiert habe (S. 880). Schon das Kapitel vom Fugensubjekt zeigt den durchgreifenden Wandel in den Anschauungen unseres Theoretikers. War früher jedes Motiv als Fugenthema geeignet, so hängt jetzt „das wichtigste Interesse, der Grundcharakter der Fuge" von der Wahl des Subjekts ab. Das Thema soll sein: Kurz, bis zu acht Takten, eine freie, natürliche und sprechende melodische Linie, die in der Grundtonart bleibt oder zur Dominante moduliert. Die Regeln der tonalen Beantwortung, wie die der Antwort auf das nicht modulierende Thema entsprechen den alten Schulregeln, wie sie Marpurg formuliert hat. Der Satz über die Beantwortung des modulierenden Themas lautet: „Wenn das Subjekt in die Dominante moduliert, so muß man es in zwei Teile abteilen. Der Teil, welcher in der Grundtonart bleibt, wird in die Oberquinte transponiert, und jener, welcher sich in der Dominante befindet, wird in die Oberquarte versetzt!" An derselben Stelle also, wo die Hinmodulation eintrat, hat auch die Rückmodulation zu erfolgen. Die tonale Beantwortung tritt auch im letzten Teil des nicht modulierenden Themas ein, das in der Quinte der Tonart schließt (S. 885). Von den Regeln über die Beantwortung des Themas sagt Reicha, daß sie zwar für die Antwort als Ganzes Allgemeingültigkeit haben, nicht aber für jede Note in der Antwort (S. 892). Die Beantwortung darf nicht schematisch erfolgen. Der Schüler soll sich vor Augen halten, daß jedesmal mindestens drei verschiedene Arten der regelmäßigen Beantwortung möglich sind, bei denen der Sinn des Themas unangefochten der gleiche bleibt. Denn das oberste Prinzip der Antwort lautet: Möglichste Unversehrtheit des Themas (on choisit la chance qui altère le moins le sujet. — On répond à la dominante par la Tonique chaque fois que cela ne dérange pas le chant ou ne le contrâire pas trop). Bei den Engführungen bespricht Reicha die allgemeinen Fälle der Beantwortung der leichten Zeit mit der leichten, der schweren mit der schweren, aber auch die metrische Umdeutung von Schwer zu Leicht (on fait quelquefois une exception à cette règle en répondant au temps fort par le temps faible et vice versa) (S. 896). In schärfstem Kontrast zu denen des neuen Systems stehen die Bemerkungen über die Modulation. An die Stelle der unumschränkten Freiheit ist jetzt das Prinzip der Beschränkung getreten, und nur in der letzten Engführung gestattet Reicha kühnere Modulationen (une transition plus fort). Er unterscheidet zwei Arten von Zwischenspielen (épisode), diejenigen, die aus der teilweisen Entwicklung des Themas gebildet sind, die die Einheit in der Fuge wahren, und die — weniger guten — frei erfundenen, die größere Abwechslung bringen. Reicha gibt eingehende Erläuterungen des Baues der Fuge, von der zweistimmigen bis zu der Fuge mit sechs Subjekten. Dieser Teil des Buches erhält durch zahlreiche Analysen besondern Wert. Reichas Anschauung über die Form der Fuge ist gegen früher völlig geklärt. War im neuen System die Abwechslung Formprinzip, so ist es jetzt nur mehr die Einheit: Aucun genre de musique n'est susceptible d'autant d'unité que la fugue (S. 916). Die Einheit ist das ideale Formprinzip, die Form selbst wird wiederum bestimmt durch harmonische und metrische Gliederung: „Die Fuge fordert das tiefe Gefühl der Harmonie (le sentiment profond de l'harmonie)", ebensowohl aber auch eine metrische Gliederung nach den Grundgesetzen einer wohlaufgebauten Rede. Nach diesem Prinzip stellt Reicha als Muster einer fugue phrasée auf:

1. Exposition. Vollständige Periode mit vollk. Kadenz, bis zu 24 Takten.
2. Eine wohl rhythmisierte und phrasierte Episode bis zu 30 Takten (vollk. Kadenz).

3. Kontraexposition mit teilweiser Durchführung (développement 12—16 Takte).
4. Zwischenspiel, ähnlich wie Nr. 2.
5. Erste Engführung (12—16 Takte).
6. Zwischenspiel, möglichst rhythmische Periode.
7. Zweite Engführung.
8. Viertes Zwischenspiel wie zu 6.
9. Imitationen oder kurze Durchführung. (3. Engführung), Orgelpunkt, Kanon und Koda.

Reicha, der sich durch die Komposition von Fugen zum Schaffen anzuregen pflegte, tritt der damals aufkommenden Anschauung von der Erstarrung der Fuge entgegen. Veralten kann höchstens die Form der Fuge, sagt er, niemals aber das stoffliche Interesse, der Inhalt (la matérie). Er schlägt daher vor, die Fuge in möglichst vielen Stilgattungen anzuwenden, weist auf Haydns sinfonische Fugen hin und entwirft selbst das Muster von dramatischen Fugen, eine Chorfuge und eine fugierte Chorszene. In diesen müsse vor allem das Thema dem Charakter der Handlung entsprechen. In der Arie muß das Subjekt alles enthalten, „was in der Seele des Sängers vorgeht". Für die begleiteten Chorfugen gibt er als „sehr großer Wirkung fähig" das Muster einer Vokalfuge, bei der jede Stimme in drei Oktaven instrumental begleitet wird. Ferner gibt Reicha die Anregung, statt der gebräuchlichen Textwiederholungen — auch in der ältern Literatur — den Fugen neue Worte, gegebenenfalls statt schlechter Verse auch gute Prosatexte unterzulegen.

In weitem Abstand folgte dem traité de haute composition musicale Reichas letztes theoretisches Werk: L'art du compositeur dramatique ou cours complet de composition vocale (1833). Reicha hatte als Opernkomponist in noch höherm Maße als Cherubini den national-französischen Opernstil mit Elementen des deutschen klassischen Instrumentalstils durchsetzt. Die thematisch-sinfonische Technik Haydns bildet das Rückgrat des Aufbaus aller geschlossenen Formen seiner Opern. Nun, da es unsern Theoretiker drängte, die jungen Opernkomponisten in die „praktischen Geheimnisse ihrer Kunst einzuweihen", griff er auf seine drei wichtigsten Opern Natalie, Sappho und Philoktet zurück, um von ihnen, getreu seinem Grundsatz, daß nur das eigne Beispiel am wirkungsvollsten sei, die Regeln der dramatischen Komposition zu abstrahieren.

An die Spitze seiner Erörterungen stellt Reicha eine weitschweifige Abhandlung über das Verhältnis der (französischen) Sprache zur Musik und erörtert mit dieser Materie eingehend das dramatisch-deklamatorische Grundprinzip der französischen Oper. Er behandelt die verschiedenen Arten der Grundakzente, den grammatikalischen oder tonischen, den logischen und den oratorischen Akzent. Ist das Treffen des ersten ohnehin conditio sine qua non für den Opernkomponisten, so entscheidet auch die rechte Handhabung der beiden andern geradezu den Erfolg einer dramatischen Komposition. Es folgen Ausführungen über die musikalische Sinngliederung, die Interpunktion, die zwar etwas pedantisch gehalten, immerhin aber doch das Typische — veränderliche Tonhöhe, Einfluß der Rhythmik (Synkope, Schwer-leicht-Verhältnis), der Harmonik (Kadenz), und der Pause — gut herausstellen. Anstatt des Alexandriners und andrer regelmäßiger Versformen bevorzugt Reicha in der Oper kurze Verse und vor allem die Mischung der Verse.

Der Fortschritt der Handlung ist unserm Theoretiker das oberste Gesetz der Oper, der alle Formen unterworfen sind. Er liebt deshalb die Arien nicht sehr, weil sie in der Regel einen Stillstand der Handlung bewirken. Am besten sind die deklamierten Arien und Duette (air, duo declamé), in denen die Singstimme mehr ein „taktisches

Rezitativ, als einen regelmäßigen Gesang ausführt" (S. 93). Die Angleichung des melodischen Gesangs an den rezitativischen liegt Reicha ganz besonders am Herzen, und er wünscht, daß in der Oper „eine neue Gattung von Tonstücken erfunden würde, welche zugleich die Vorteile der Arie und des Rezitativs teile, in welcher mehr Abwechslung und weniger Gleichförmigkeit stattfände als in den Arien, weniger Unbestimmtheit und mehr Regelmäßigkeit als im Rezitativ (S. 52). Unter den Duetten zieht er die dialogisierten vor, jedoch will er von der italienischen Manier, „die einzelnen Phrasen wie einen Spielball dem Sänger zuzuwerfen" nichts wissen. Nach der Besprechung der einzelnen Formen stellt Reicha den allgemein geltenden Satz auf, daß gerade in der dramatischen Komposition die Form des einzelnen Musikstücks nichts Bleibendes, Unveränderliches ist: L'intérêt d'un morceau de musique ne dépend pas de la coupe; car celle ci pourrait être l'une des plus régulières et l'une des plus usitées, et le morceau cependant se trouver fort mauvais: et au contraire un morceau dans une coupe tout à fait nouvelle, inusitée et libre peut avoir beaucoup de charme et d'intérêt si tout le reste est parfait. Cette remarque s'applique en général à tous les morceaux de musique que nous traitons dans cette ouvrage (S. 125). Unter den ästhetischen Fragen steht die Stellungnahme zu dem alten Streit über die illustrierende Kraft und den rein gefühlsmäßigen Ausdruck der Musik obenan. Reicha verwirft alle Wort- und Detailmalerei („Die Buchstaben dürfen nie irreführen"). Vielmehr soll die „vorherrschende Leidenschaft zum Ausdruck" gebracht werden, und dabei ist Rücksicht zu nehmen „auf den Charakter der Personen und auf die dramatische Situation" (S. 161). Der Kernpunkt dieser Anschauung ist im folgenden enthalten: Imitez par la musique un objet inanimé quelquonque, imitez le aussi bien que cet art le permet et demandez ensuite à qui que ce soit ce que vous avez voulu peindre? Personne ne le devinera: preuve certaine que la musique sort de son élément, chaque fois qu'elle veut imiter autre chose que des modifications de ce que nous sentons (S. 276). Reichas Ansicht über die Oper als Kunstganzes gipfelt in dem Satz, daß „die Oper im strengsten Sinne des Wortes eine Vereinigung mehrerer Künste" sei, und daß „bald die eine, bald die andere in demselben Werke glänzt". Wenn eine von den vereinigten Künsten — Musik, Dichtung, Vortrag und Kunstfertigkeit der Sänger, Dekoration — über die andre vorherrscht und diese verdunkelt, so gibt es keine wahrhafte Oper (S. 279). Die Reichasche Anschauung von der Vereinigung der vier Künste entspricht der Herders, der von dem „lyrischen Gebäude spricht, in dem Musik, Poesie, Aktion und Dekoration eins sind". Auch die fatale Abschwächung, daß die Künste durch „gegenseitige Opfer" zusammenwirken müssen (par des sacrifices mutuels) findet sich schon in der deutschen Ästhetik. Der Philosoph Joh. Chr. Gottfried Krause sagt in seinem bekannten Buch „Von der musikalischen Poesie" (1752), daß in der Oper zwar Poesie und Musik miteinander arbeiten, daß aber beide auch „in etwas nachgeben" müßten (vgl. Goldschmidt: Die Musikästhetik des 18. Jahrh. S. 281). Wahrscheinlich sind diese Anschauungen Reichas Reminiszenzen aus den gemeinsam mit seinem Jugendfreund Beethoven betriebenen Bonner Universitätsstudien (vgl. meinen Aufsatz Beethoven und A. Reicha, Musik XII, 1913, März), in denen unser Theoretiker sich besonders mit deutscher Philosophie und Literatur beschäftigt hatte. Wenn Reicha sich auch ausdrücklich auf einen Leitsatz des Dramatikers Gluck bezieht, und wenn er auch davon spricht, daß der Geist der Handlung (L'esprit de la scène) durch keine der zusammenwirkenden Künste verdunkelt werden dürfe, hat er doch das wahre Ziel der Vereinigung der Künste nicht erkannt. Wie Reicha von den gegenseitigen Opfern, so hat auch Richard Wagner von der Selbstbeschränkung des zusammenwirkenden

Dichters und Musikers gesprochen. Doch bleibt diese bei Reicha völlig negativ (moins d'effet), während sie bei Wagner das höchste positive Ziel erstrebt, „damit das Drama in seiner höchsten Fülle" erstehen kann (Oper und Drama, IV, 207). Soweit Reicha als Neuerer — der er in allen Formen war — in der Oper auftrat, sucht er die einzelnen Stücke der Oper und in der Oper umzugestalten. Auf diesem Wege aber war eine Reformation der Oper nicht zu erreichen. Er arbeitete an einer reformatio in partibus; an die nötige in toto hat er nicht gedacht.

Reicha hatte — wie seine Schüler und besonders der in dem Punkte nicht voreingenommene Berlioz bezeugen — einen unbedingten Glauben an den steten Fortschritt in der Kunst, der ihm zu jedem neuen Werke die Feder in die Hand drückte. Dabei befand er sich nur in dem einem im Irrtum, daß er die Emanzipationsbestrebungen, wie sie Kastner nennt, für unvereinbar halten mochte mit einer soliden historischen Fundamentierung seiner theoretischen Lehrsätze. So konnte es geschehen, daß er die bedeutende Vorliteratur seines traité de mélodie gar nicht kannte, und so zog er sich die nicht zu unterschätzende Gegnerschaft seines ehemaligen Kollegen am Pariser Konservatorium, Fétis, zu. Freilich, wenn etwas geeignet war den Mangel an geschichtlichem Wissen wett zu machen, war es Reichas hervorragender musikalischer Instinkt, sein durch das Studium bei Neefe, Joseph Reicha und durch die Unterweisung Haydns erworbenes, unantastbares Können als praktischer Musiker. Reichas theoretische Werke sind, wie die keines zweiten Theoretikers, Abstraktionen der eignen, mit ihren Wurzeln im deutschen klassischen Stil festhaftenden, Kompositionstechnik. Er verfiel dabei jedoch keineswegs in den Fehler einer regellosen Empirie, was Berlioz ausdrücklich festgestellt hat (Mémoires p. 46). In seiner Lehrmethode hielt er, bei aller Neuerungssucht, doch stets das fest, daß das Normale, die Symmetrie des Aufbaus, die Einheit die Regel sein müsse. Erst wenn der Schüler gelernt hatte, normale Formen zu schreiben, dann war „jedes Mittel gut", dann konnte er sich in „neuen, freien und unverbrauchten Formen" versuchen. Es gehört zu den großen Verdiensten Reichas, daß er mit einem Nachdruck — wie in unsern Tagen erst wieder Hugo Riemann getan hat — auf die Wichtigkeit der schon mit der Harmonielehre zu beginnenden Analyse für die Kompositionstechnik hingewiesen hat. Reichas Lebenswerk als Komponist wie als Theoretiker bestand in dem mannhaften Eintreten, dem Kampf für die Ideale unsrer klassischen Musikepoche. Niemals hat dieser schlichte Musiker sein Vaterland verleugnet, der aus der Kategorie der „französierten Deutschen", in die ihn Rudolph Westphal verwiesen hat, gestrichen werden muß. Dazu sei als ein äußeres Zeugnis die Stimme Georg Kastners angeführt: „Hat wirklich die deutsche Schule in Frankreich ihre Verteidiger, hat sich der Geschmack der deutschen Musik auch im Dilettantismus hier verbreitet und verbreitet er sich täglich mehr, bekämpft ihr Einfluß vorteilhaft das musikalische Italienertum, so ist es Reicha, der den Impuls des Prozesses gegeben, und dauern die Bewegungen fort, so sind es seine Schüler, die das Feuer flammend erhalten und vergrößern." [1])

---

[1]) Reicha, Biogr. Skizze in Gaßners Zeitschr. f. Deutschl. Mus. Ver. u. Dil. XV. Bd. 1844.

Der Zuwachs an Autographen in der Musikabteilung der Preußischen Staatsbibliothek in der Zeit vom 1. April 1914 bis 30. Juni 1919

Von

Wilhelm Altmann, Berlin

Trotz der Kriegszeit hat die Musikabteilung der Preußischen Staatsbibliothek in den letzten fünf Jahren einen recht umfänglichen und wertvollen Zuwachs an Autographen, Handschriften und älteren Drucken erfahren. Unter den letzteren beanspruchen die Werke der zur Mannheimer Schule zu rechnenden Tonsetzer eine besondere Bedeutung; ich habe sie als Ergänzung zu Riemanns Katalog (mit thematischem Verzeichnis) im Juliheft dieser Zeitschrift zusammengestellt. Die weiteren älteren Drucke und vor allem die Handschriften zu verzeichnen und bei der Gelegenheit die im Eitnerschen Quellenlexikon nicht aufgeführten Werke festzustellen, wäre zwar eigentlich sehr notwendig, aber außerordentlich zeitraubend und würde auch zu umfangreich werden. Dagegen erscheint es mir geboten, wenigstens die wichtigsten Autographen mit Weglassung der zahllosen Briefe kurz aufzuführen und dabei zu bemerken, was davon durch den Druck der Allgemeinheit schon zugänglich gemacht worden ist. Auffallen dürfte, wieviele Autographen von lebenden oder in den letzten Jahren verstorbenen Tondichtern darunter sind. Sie sind fast ausschließlich geschenkt worden. Einige von ihnen, z. B. die deutsche Motette von Rich. Strauß oder der Christus von Draeseke, dürften schon jetzt mit der Ehrfurcht eingesehen werden, die man bisher nur den Autographen der Klassiker gewidmet hat.

Geordnet habe ich nach einem System, das die Übersicht erleichtert; innerhalb jeder Gruppe habe ich der Einfachheit halber die alphabetische Autorenfolge gewählt.

I. Instrumentalmusik

1. Ballette, Ballettmusik für Orchester

Meyerbeer[1]): Der Fischer und das Milchmädchen oder Viel Lärm um einen Kuß. Ländliches Divertissement [Ballett]. P. [gesp.]

Ries, Ferd.[2]): Ballett-Musik (1831) P. [ungedr. Werk.]

2. Sinfonien, Ouvertüren usw. für Orchester

Abert, J. J.: Frühlings-Sinfonie. P. [gedr. 1894.]

Albert, Eugen d': op. 8 Ouvertüre zu Grillparzers Esther. P. [gedr. 1895.]

Boehe, Ernst: op. 10 Tragische Ouvertüre. P. [gedr. 1911.]

Bargiel, Woldemar: op. 16 Ouvertüre zu Prometheus. P. [gedr. 1865.]

Beer-Walbrunn, Anton: op. 40 [Wolken-Kuckucksheim]. Drei Burlesken. P. [gedr. 1912.]

Berger, Wilhelm: op. 71 Symphonie (B). P. [gedr. 1899.]

Deppe, Ludwig; Intermezzo. P. [ungedr. Werk]

—: Ouvertüre zu Schillers Don Carlos. P. [ungedr. Werk]

—: Righinis Ouvertüre zu Armide neubearb. P. [ungedr.]

Franckenstein, Clemens v.: op. 23 A quoi rêvent les jeunes filles. 3 kleine Orchester-Stücke (1902). P. [ungedr.]

---

1) Die ungedruckten Meyerbeerschen Werke, die von der Familie Richter zunächst auf 99 Jahre der Bibliothek übergeben worden sind, bleiben meist noch bis 1934 gesperrt; ich habe bei ihnen stets ein „gesp." hinzugefügt, nicht aber besonders gesagt, daß sie ungedruckt sind.

2) Die zahlreichen kleineren Werke von Ferd. Ries, vor allem seine Klavierkompositionen, die aus seinem Nachlaß zu uns gelangt sind, habe ich nicht besonders angeführt.

Heubner, Konrad: Der Traum ein Leben. Vorspiel. [ungedr.]
Hiller, Ferd.: Lustspiel-Ouv. P. [ungedr.]
—: Idyll [ungedr.]
Kirnberger, Joh. Phil.: Intrade (Es) f. Streichinstr. [ungedr.]
—: Sinfonia (D) f. Streicher u. 2 Hörner. P. [ungedr.]
Lachner, Vincenz; Ouvertüre in heiterem Style. P. [ungedr.]
Liepe, Emil: Jubiläums-Ouvertüre. P. [ungedruckt]
Mandl, Richard: Ouvertüre zu einem gascognischen Ritterspiel. P. [gedr. 1911]
Marschner, Heinrich: Sinfonie (Cm.) und (Esm.). Fragm. P. [ungedr.]
Mayer, Emilie: Sinfonien in Cm., C, Em., Fm. u. militaire. P. [ungedr.]
Meyerbeer: Ouvertüre zur Oper Alceste von Wieland (1807). P. [gesp.]
—: Festmarsch zur Schillerfeier. P. [gedr. 1859]
—: Preuß. Krönungsmarsch. P. [gedr. 1862]
—: Ouverture en forme de Marche comp. pour l'inauguration de l'Exposition de Londres 1862. P. [gedr.]
Mielck, Ernst: op. 4 Sinfonie (Fm.). P. [gedr. 1901.]
—: op. 6 Dramat. Ouvertüre. P. [gedr. 1901]
—: op. 10 Finnische Serenade [Suite]. P. [gedr. 1901.]
Mohr, Andr.: Frühlings-Ouv. P. [ungedr.]
—: Rotkäppchen. desgl.
—: Der vierjährige Posten. desgl.
Raff, Joachim: Elegie (1880, urspr. z. 10. Symphonie op. 213 gehörig). P. u. 4hd. Klav.-A. [ungedr.]
—: Vier Shakespeare-Ouvertüren (1879): 1. Romeo u. Julie. 2. Macbeth. 3. Othello. 4. Der Sturm. P.-Entwürfe. [nur Nr. 1 u. 2 1891 gedruckt.]
Ries, Ferd.: Ouverture bardique (B; 1815). P. [auch nicht in St. gedruckt.]
—: Ouverture dramatique (D; 1836). P. [desgl.]
—: Sinfonie (Es; 1822). P. [nicht einmal in St. gedr.]
—: op. 80 Sinfonie Nr. 2 (Cm.; 1814). P. [in St. gedr.]
—: op. 90 Sinfonie Nr. 3 (Es; 1816). P. [in St. gedr.]
—: op. 146 Sinfonie [Nr. 6] (D; 1822). P. [in St. gedr.]
—: op. 181 Sinfonie Nr. 7 (a; 1835). P. [nicht einmal in St. gedr.]
—: op. 94 Ouvertüre Don Carlos (1815). P. [nur in St. gedr.]
—: op. 102 Ouvertüre „Die Braut von Messina" (1829). P. [nur in St. gedr.]
—: op. 172 Große Fest-Ouv. (1832). P. [nur in St. gedr.]
Rudorff, Ernst: op. 8 Ouvertüre zu Tiecks Märchen „Der blonde Ekbert". 2 Fass. P. [N.-A. 1882 gedr.]
—: op. 45 Romantische Ouvertüre (a). P. [gedr. 1905]
—: Serenade op. 20 (A) u. 21 (G). P. [gedruckt 1875].
—: op. 31 Symphonie (B). P. [gedr. 1883]
—: op. 40 Symphonie Nr. 2 (Gm.). P. [gedr. 1890]
—: op. 50 Symphonie Nr. 3 (Hm.). P. [gedr. 1910]
—: op. 24 Variationen über ein eignes Thema. P. [gedr. 1877]
Scharwenka, Philipp: op. 96 Symphonie. P. [gedr. 1895]
Schreker, Franz: Intermezzo f. Streichorch. [ungedr.]
Sickert, A. [Schüler v. Reinecke]: Impromptu f. klein. Orch. [ungedr.]
Weingartner, Felix: op. 21 Das Gefilde der Seligen. Symphon. Dichtung. P. [gedruckt 1897]

3. Konzerte usw. für Soloinstrumente mit Orchester.

a) für Horn

Ries, Ferd.: Concerto p. 2 Cors principales (F; 1811). P. [ungedr. Werk]

b) für Klavier

Marschner, Heinr.: Concert (B; 1815). P. Fragm. [ungedr.]
Ries, Ferd.: Konzerte Nr. 3 op. 55 (Cism.); Nr. 4 op. 115 (Cm.); Nr. 6 op. 123 (C); Nr. 7 op. 132 (A); Nr. 8 op. 151 (As). P. [nur in St. gedr.]
Scharwenka, Xaver: op. 32 Konzert (Bm). P. [gedr. 1877]
Zillmann, Eduard: op. 51 Concert [ungedruckt]

c) für Violine

Hollaender, Gust.: op. 66 Konzert Nr. 3 (Dm.). P. [gedr. 1911]

Lindpaintner, Peter: op. 55 Concertino. P. [nur in St. gedr.]
Rudorff, Ernst: op. 41 Romanze [gedr.]
Scharwenka, Philipp: op. 95 Concert. P. [gedr. 1895]
Schillings, Max: op. 25 Concert (a). P. [gedr. 1910]
Woyrsch, Felix: op. 50 Konzert (Skaldische Rhapsodie). P. [gedr. 1904]

d) für Violoncell

Kauffmann, Fritz: op. 29 Concert. P. [gedr. 1899]
Raff, Joach.: Konzert Nr. 2 (G) [komp. 1876; ungedr.] P. u. Klav.-A.
Rudorff, Ernst: op. 7 Romanze. P. [gedr.]

4. Kammermusik ohne Klavier

Adelburg, Aug. v.: op. 97 Streichquartett (Es) P. [ungedr.]
Burgmüller, Norbert: Streichquartette in As u. Dm. P. u. St. [ungedr.]
Koeßler, Hans: Quintett (Dm.) f. 2 V., 2 Br. u. Vc. P. [gedr. 1913.]
Korngold, E. W.: op. 10 Streichsextett 1. Satz. [gedr. 1918.]
Mayer, Emilie: Streichquartette in A, B, Em., F u. G. P. [ungedr. Werke]
Meyerbeer: Sonate p. la Clarinette avec accomp. de 2 V., Alto et Vc. [gesp.]
Mielck, Ernst: op. 1 Quartett (Gm.) f. 2 V., Br. u. Vc. P. [St. 1904 gedr.]
—: op. 3 Quintett (F) f. 2 V., 2 Br. u. Vc. P. [St. 1901 gedr.]
Reuß, August: op. 31 Streichquartett (E) [Frühlings Quartett] P. [gedr. 1916.]
Ries, F.: 2 Trios (Es, Em.) f. V., Br. u. Vc. P. [ungedr. Werke]
—: 3 Quatuors p. Flûte, V., Va. et Vc. (D, G, A; 1826/30). P. [ungedr. Werke]
—: op. 145 3 desgl. [in St. gedr.]
—: Quatuor p. 2 V., Alto et Vc. (E; 1827). P. [ungedr.]
—: Quatuor No. 6 (Dm.). St. [ungedr.]
—: Quatuor (Es; 1805) [noch ungedr.]
—: Quatuor No. 9 (Es). [desgl.]
—: Quatuor (Fm.; 1833) P. [ungedr. Werk]
—: Trois Quatuors (A, Em., G) P. [wohl ungedruckt]
—: op. 1 Trois Quatuors (As, Dm., A; 1798) P. [ungedr.]
—: op. 150 3 Quatuors (Am., Em., Gm.) P. [St. gedr.]
—: Grand Quintuor p. 2 V., 2 Alt. et Vc. (A) P. [ungedr. Werk]
—: op. 68 desgl. (Dm.; 1809) P. [St. gedr.]
—: op. 183 Souvenir d'Italie. 2e Quintuor p. 2 V., A. et 2 Vc. (Es; 1833) P. [P. u. St. gedr.]
—: Grand Sextuor p. 2 V., 2 A. et 2 Vc. (Am.; 1836) P. [auch nicht in St. gedr.]
—: Notturno p. Flûte, 2 Clar., Cor et 2 Bassons No. 1 (B; 1834), No. 2 (Es; 1836) P. [ungedr. Werke]
Suk, Josef: op. 11 Streichquartett (B) P. [gedr. 1897.]
Suter, Hermann: op. 10 II. Streichquartett (Cis m.) P. [gedr. 1910]
Taubert, Ernst Eduard; op. 63 Streichquartett (Dm.) P. [gedr. 1902]

5. Kammermusik mit Klavier (Harfe)

Busoni, Ferruccio: Bachs chromatische Phantasie u. Fuge für Vc. u. Klavier übertragen. P. [gedr. 1917.]
Liszt, Franz: Bearb. d. Harald Sinf. v. Berlioz f. Klavier u. Bratsche, teilweise autogr. [gedr.]
Mayer, Emilie: Klavierquartette in Es u. Gm. [ungedr.]
—: Klaviertrios, Sonaten f. Klav. u. V. oder Vc. [ungedr.]
Meyerbeer: Duettini per Arpa e Violoncello. [gesp.]
Raff, Joach.: Duo (Gm.) f. Klav. u. V. [komp. 1882; ungedr.] P.
Ries: op. 87 Sonate f. Pfte u. Flöte (G). P. [in St. gedr.]
—: op. 169 desgl. (Es). P. [in St. gedr.]
—: op. 34 Sonate f. Pfte u. Horn. P. [in St. gedr.]
—: Grande Sonate p. le Pianof. avec un Viol. obligé (As; 1803). P. [ungedr. Werk]
—: desgl. (Es; 1804). P. [ungedr.?]
—: desgl. op. 10 (B). P. [in St. gedr.]
—: desgl. op. 69 (Em.). P. [in St. gedr.]
—: desgl. op. 71 (Cis m.). P. [in St. gedr.]
—: op. 21 Grande Sonate p. le Pfte et Violoncelle (A). P. [in St. gedr.]

—: Sonate f. desgl. (Cm.; 1799). P. [ungedr. Werk]
—: op. 63 Trio (Es) f. Klav., Flöte u. Vc. P. [in St. gedr.]
—: op. 95 Trio f. Harfe u. 2 Pfte. P. [in St. gedr.]
—: 1. Sextetto p. Pfte avec V., 2 Altos, Vc. et Contre-B. (Am). P. [ungedr. Werk]
—: op. 100 Sextett f. Pfte, 2 V., Br., Vc. u. K.-B. (C). P. [in St. gedr.]
—: op. 142 Sextett f. Klav., Harfe, Klar., Horn, Fag. u. K.-B. (Gm.). P. [in St. gedr.]
—: op. 128 Ottetto f. Pfte. usw. P. [in St. gedr.]
Steinbach, Fritz: Trio (Fism.) f. Pfte, V. u. Vc. (1874) [ungedr.].

6. Für 2 Klaviere und für Klavier 4händig

Jensen, Adolf: Bearbeitung von Wagners Tannhäuser-Ouv. f. 2 Klav. zu 4 Hdn. [ungedruckt]
Liszt, Franz: Tasso. Sinfon. Dichtung. Bearb. f. Klav. 4 h. [gedr.]
Raff, Joach.: Streichquartette op. 90, 137 u. 138 als Sonaten f. Klav. 4 h. arrangiert [in dieser Form ungedr.].

7. Für Klavier allein

Benedict, Jul.: Etude (Fm.) [gedr. im 3. Tle der Schule von Lebert-Stark]
Cesi, Benjamino: Studio in istile polifonico scritto espressamente per la metodo di Pfte di Lebert e Stark (1879). [gedr.]
Golinelli, Stefano: Studio variato (Am.; 1879). [gedr.]
Koeßler, Hans: Fünf Klavierstücke (Elegie, Humoreske, Gavotte, Valse chromatique, Capriccio). [gedr. 1913]
Liszt, Franz: Bearb. des Marsches aus den „Ruinen von Athen" v. Beethoven. [gedr.]
Martucci, Giuf.: op. 47 Studio. [gedr.]
Meyerbeer: Sonate (Cm.; 1803). [gesp.]
—: desgl. Nr. 2 (G). [gesp.]
Palumbo, Cost.: op. 79 Preludio e Fuga [gedr. in d. italien. Ausg. d. Lebert-Starkschen Schule]
Scharwenka, Philipp: op. 15 Scherzo [ungedruckt].
Scharwenka, Xaver: op. 36 Sonate Nr. 2 (Es). [gedr. 1878.)
Schumann, Georg: op. 64 Variationen u. Fuge über ein eigenes Thema [gedr. 1916].
—: op. 65 Ballade (Gm.) [gedr. 1916].
Sgambati, Giov.: op. 10 Due studi di Concerto. [gedr.]

8. Für Orgel

Raphael, Georg: Doppelfuge. [ungedr.]

9. Für Violine allein

Bach, Johann Seb.: Sei Solo à V. senza B. 1720. Die erste Niederschrift der berühmten 6 Solo-Sonaten [gedr. nur in der Ausgabe von Joachim-Moser 1908].

II. Vokalmusik

1. Dramatische Musik (Oper usw.)

Blech, Leo: op. 18 Der versiegelte Bürgermeister. Skizzen. [P. unter d. Titel „Versiegelt" gedr. 1901]
Händel, F. G.: Radamisto. Fragm. Arie des Tiridate: Alzo al volo di mia fame. P. [abweichend von der in Bd. 63 der Händelschen Werke gedr. Fassung.]
Hofmann, Heinrich: Ännchen von Tharau. Klav.-Ausz. m. T. [gedr.]
Hummel, Ferd.: Bühnenmusik zu Shakespeares Antonius u. Cleopatra, Hamlet u. zu Calderons Richter von Zalamea. P. [ungedruckt]
Kleemann, Karl: Der Klosterschüler v. Mildenfurt. Bühnenspiel in 1 Aufz. P. [gedr. 1899]
Koch, Friedr. E.: op. 21 Lea. Oper in 1 Aufz. P. [ungedr.; Klav.-A. desgl.]

Marschner, Heinr.: Ali Baba. Schauspiel mit Musik (1823). P. [nur einige Lieder daraus mit Klav.-Begl. gedr.]
—: Der Bábu (1837). P. [Klav.-A. gedr.]
—: Der Goldschmied von Ulm. Volksmärchen in 3 Akten. P. nur v. Akt 1 u. 2 (1855); Klav.-A. vollst. [nur 1 Lied daraus mit Klav.-Begl. gedr.]
—: Der Kyffhäuser-Berg. Komische Oper P. [ungedr.]
—: Lucretia. Große Oper in 2 Akten (1821). P. nur vom 1. Akt. [nur Ouvert. 4 hd. u. Balletmusik 2 hd. f. Klav. gedr.]
—: op. 172 [!] Waldmüllers Margaret. Melodrama in 2 Akten (1855). P. [ungedr.]
Metzdorff, Rich. Rosamunde. P. u. Klav.-A. [ungedr.]
Meyerbeer: L'Africaine. (La vecchia Africana 1838). Entwurf [gesperrt]; Skizzen z. neuen Fassung [gesp.].
—: Almanzor. Einzelne Stücke. P. [gesp.]
—: Le Bachelier de Salamanque. Skizzen. [gesp.]
—: Das Brandenburger Tor. Festspiel. P. [gesp.]
—: Il Crociato in Egitto. P. u. Suppl. [auch Skizzen, aber gesperrt; gedr. nur Klav.-A.]
—: Emma di Resburgo. P. [nur Klav.-A. gedr.]
—: L'Esule di Granata. P. [nur einzelne Nummern im Klav.-A. gedr.]
—: L'Etoile du Nord. P. [gedr.]
—: Ein Feldlager in Schlesien. P. NB. nur 6 Nummern dieser Festoper, von der nicht einmal ein Klavierauszug gedruckt ist, sind für L'étoile du Nord verwendet worden.
—: Das Hoffest von Ferrara. Festspiel. P. [nur die Romanze der Erminia ist mit Klav.-Begl. gedr.]
—: Les Huguenots. P. [gedr.] Skizzen mit dem ursp. Titel: Leonore ou la St. Barthélemy [diese gesp.].
—: La jeunesse de Goethe. P. [gesp.]
—: Judith. Skizzen. [gesp.]
—: Margherite d'Anjou. Skizzen. [gesp.] P. dieser Oper gedr.
—: Le pardon de Ploërmel. P. [gedr.]
—: Le prophète. P. [gedr.]; dazu schließlich nicht verwendete Stücke. P. [gesp.]
—: Robert le Diable. P. [nicht ganz vollständig; gedr.] — dazu Skizzen u. nicht verwendete Stücke [gesp.]
—: Romilda e Costanza. Skizzen [gesp.] — nur einzelne Stücke im Klav.-A. gedr.
—: La Semiramide (1819). P. [nur wenig daraus im Klav.-A. gedr.]
—: Struensee. P. [gedr.]
Mohr, Andreas: Arnelda. P. u. Klav.-A. [ungedr.]
—: Astrella. P. [ungedr.]
—: Die Eifersüchtigen. desgl.
Raff, Joachim: König Alfred. [komp. 1848—50] P. [ungedr.; kein Klav.-A. erschienen.]
—: Musik z. Trauerspiel Bernhard von Weimar von Genast (1854). P. — Die Ouvertüre erschien umgearbeitet 1866, 2 Märsche 1885 in P. usw.
—: Die Eifersüchtigen. Kom. Oper in 3 Akten [komp. 1881; ungedr.] P. u. Klav.-A.
—: Benedetto Marcello. P. u. Klav.-A. [ungedruckt.]
—: Die Parole. Oper in 3 Aufzügen [komp. 1868; ungedr.] P. u. Klav.-A.
—: Samson. Musikal. Trauerspiel in 3 Abt. (1853—56). P. u. Klav.-A. [ungedr.]
Ries, Ferd.: Die Zigeuner. Melodrama in 2 Akten. (1835). P. u. Klav.-A. [ungedr.]
—: op. 156 Die Räuberbraut (1827). P. [Klav.-A. gedr.]
Rüfer, Philipp: [op. 35] Merlin. P. [nur Klav.-A. 1887 gedr.]
Spohr, Louis: Faust. Nachkomp. Szenen. P. [ungedr.]
—: Musik zu Shakespeares Macbeth. P. [nur die Ouvert. ist in St. gedr.]
Weingartner, Felix: Genesius. Klav.-A. m. T. [gedr.]
—: Malawika. Erste Skizze. [Klav.-A. gedr.]

2. Oratorien, Kantaten, mehrstimmige Chöre mit Orchester

Deppe, Ludwig: Händels Josua u. Samson f. d. Aufführung bearb. P. [ungedr.]
Draeseke, Felix: Christus. Ein Mysterium in einem Vorspiel u. 3 Oratorien. P. [gedr. bisher nur Vorsp. u. III 1905; Klav.-A. vollst. gedr.]
Graedener, Hermann: op. 51 Vater unser 1914. Hymne f. 4st. Frauen-, Männerchor u. gr. Orch. P. [ungedr.]
Grimm, Julius Otto: Moltke † f. Männerchor m. Blasinstr. P. (1891). [ungedr.]
—: op. 27 Bei der Einkleidung barmherziger Schwestern f. Frauenchor mit kl. Orch. oder Orgel. P. [ungedr.]

Kahn, Robert: op. 53 Sturmlied (Anna Ritter) f. Chor, Orch. u. Orgel. P. [gedr. 1910.]
Koch, Friedr. E.: op. 24 Polyhymnia. Kantate f. Männerchor u. Orch. Klav.-A. m. T.
—: op. 26 Das Sonnenlied f. gem. Chor, Soli, Orch. u. Orgel. P. [nicht gedr.] u. Klav.-A. [gedr. 1900].
Meyerbeer: Gli amori di Teolinda. Cantata c. accompagn. di Clarinetto oblig. (1817). P. [ungedr.]
—: Aus den Tiefen rief ich f. Chor u. Orch. (1810). P. [gesp.]
—: Des Ewigen ist die Erde. F. Chor u. Orch. P. [gesp.]
—: Erhebet, ihr Thore, erhebet das Haupt desgl.
—: Festgesang zur Errichtung des Gutenberg-Denkmals in Mainz 1834. P. [gedr.]
—: Festhymne zur 25jähr. Vermählungsfeier des Königs und der Königin von Preußen. P. [gedr.]
—: Gott u. die Natur. Ein Oratorium (1811). P. [ungedr.]
—: Ode an Rauch (1851), f. Soli, Chor u. Orch. P. [nur Klav.-A. gedr.]
—: Verschiedene Psalmen f. Chor u. Orch. (1810/2). P. [gesp.]
Mielck, Ernst: op. 5 Altböhmisches Weihnachtslied. Cantate f. Chor u. Orch. P. [gedruckt.]
—: op. 7 Altgermanisches Julfest (H. Allmers) f. Bariton, Solo u. Männerchor mit Orch. P. [gedr.]
Neitzel, Otto: [op. 43] Ode an das Vaterland. P. [gedr.]
Raff, Joachim: Dornröschen. Märchen-Epos [weltl. Oratorium; ungedr.] P.
—: Die Sterne. Kantate f. Chor u. Orch. (1880). P. u. Klav.-A. ungedr.
—: Te Deum f. gem. Chor u. Orch. [komp. 1853; ungedr.] P.
—: op. 212 Welt-Ende, Gericht, Neue Welt. Oratorium. P. [gedr. 1883] u. Klav.-A. [gedr. 1882.]
Ries, Ferd.: Gelegenheitskantate für die Loge in Bonn (1806). P. [ungedr.]
—: Requiem (Cm.; 1815). P. [ungedr.]
—: op. 27 Cantate „der Morgen" (1806). P.
—: op. 157 Der Sieg des Glaubens. Oratorium (1829). P. [nur Klav.-A. gedr.]
Rudorff, Ernst: op. 18 Der Anfang der Romanze. Eine Frühlingsfeier nach Worten aus der gleichnamigen Dichtung L. Tiecks f. Chor, Solost. u. Orch. P. [gedr.]
—: op. 26 Gesang an die Sterne f. 6st. Chor u. Orch. P. [gedr.]
—: op. 43 Herbstlied f. 6st. Chor u. Orch. P. [gedr.]
Saint-Lubin, L. de: Die Weltfahrt (Le tour du monde). 1. Abt. (1849). P. [ungedruckt]
Schicht, J. G.: Zum Friedrichstage, den 15. März 1783. Cantate. P. [ungedr.; nicht bei Eitner.]
—: An den Mai. Eine Cantate. P. [ungedr.; nicht bei Eitner.]
Schumann, Georg: op. 40 Sehnsucht (Schiller) f. Chor u. Orch. P. [Klav.-A. gedr. 1903]
Volbach, Fritz: op. 31 Am Siegfriedbrunnen. Gedicht f. Männerchor u. Orch. P. [gedr. 1906]

3. Mehrstimmige Gesänge mit oder ohne Klavierbegleitung

Bellermann, Heinr.: 15 Chorkompositionen. P. [meist ungedr.]
Förster, Jos. B.: op. 87 Nr. 1 Die Weihe der Nacht f. Frauenchor m. Klav (1910). P. [gedr. 1911.]
Meyerbeer: Der 91. Psalm f. Doppelchor. P. [gedr.]
Mikorey: Franz: Frühling und Frauen. Lied f. 8st. Männerchor. P. [ungedr.]
Raff, Joach.: Vier Marianische Antiphonen nach dem Cantus firmus der römischen Kirche, f. 5-, 6- u. 8st. gem. Chor (1868). P. [ungedruckt.]
—: Ave Maria f. 8st. gem. Chor (1869). P. [ungedr.]
—: Kyrie u. Gloria f. 6st. gem. Chor (1869). P. [ungedr.]
—: Pater noster f. 8st. gem. Chor (1869). P. [ungedr.]
Spohr, Louis: Requiem f. 4 gem. St. m. Klav. Fragment.
Strauß, Richard: op. 62 Deutsche Motette f. 4 Solost. u. 16st. gem. Chor. P. [gedr. 1913]
Thieriot, Ferd.: op. 93 Gebet um Frieden f. 3st. Frauenchor m. Klav. od. Org. P. [gedr. 1917]

4. Einstimmige Gesänge mit Orchester- oder Klavierbegleitung

Albert, Eugen d': op. 15 Seejungfräulein. Konzert-Szene f. Sopran m. Orch.-Begl. P. [gedr. 1898]

Hausegger, Siegmund von: Drei Hymnen an die Nacht f. Bariton u. großes Orch. P. [gedr. 1905]

Meyerbeer: 12 Ariettes italiennes avec accomp. de Piano. [gesp.]

—: 12 Canzonettes italiennes Paroles de Metastasio (1810). desgl.

—: Perche numi tiranni. Aria con cori e orch. scritta per la Signora Grünbaum (1816). P. [gesp.]

Reznicek, E. N. v.: Vier Bet- und Bußgesänge nach Worten der heiligen Schrift f. e. Alt- od. Baßst. m. Klav. [gedr. 1913]

III. Melodram

Schillings, Max v.: Skizze zu „Jung Olaf". Ballade von E. v. Wildenbruch mit begleitender Musik (Melodrama). [gedr. als op. 28 in P. u. Klav.-A. 1911]

IV. Theoretische und geschichtliche Schriften

Meyerbeer: Tagebücher von 1812—64 [gesperrt].

Schmitt: Friedrich: Aufschlüsse über das innere Wesen der Gesangskunst [ungedr.].

Zuccalmaglio, A. W. v.: Materialien zu: Deutsche Volkslieder mit ihren Original-Melodien, erschienen 1840.

Der Martinskanon

Von

Heinrich Rietsch, Prag

Im Septemberheft des ersten Jahrgangs dieser Zeitschrift druckt H. Post das „radel von drein stymmen" aus der Wiener Hs. 4696 neuerlich ab[1]. Nachdem es schon Ambros gebracht, hatte ich es nebst einem andern Martinslied und dem Bruchstück eines dritten in einem größeren Zusammenhang aus einigen Handschriften veröffentlicht[2]. Dort spreche ich auch (S. 530 f.) über Ambros', Kades und meinen Lösungsversuch. Die von Post vorgeschlagenen Änderungen in der 3. Zeile (dritte Note e statt d, sechste Note g statt f) hat schon Kade vorgenommen. Sie liegen ja wegen der Reinheit des Satzes sehr nahe. Ich gebe aber zu bedenken, daß wenigstens für die erste der beiden Noten, das d, auch das Zeugnis der Handschrift Cgm 715 vorliegt[3] und daß von einer kunstgerechten Ausfeilung der Mehrstimmigkeit auch im weiteren Verlauf nicht gesprochen werden kann. Dagegen ist die einstimmige Weise, und zwar gerade in der ursprünglichen Lesart, urwüchsig, abgerundet und wie aus einem Gusse.

Ich hatte schon vor längerer Zeit in dem Handexemplar meiner Ausgabe eine geänderte Kanonlösung eingetragen, die ich nun bei dieser Gelegenheit vorlege[4]:

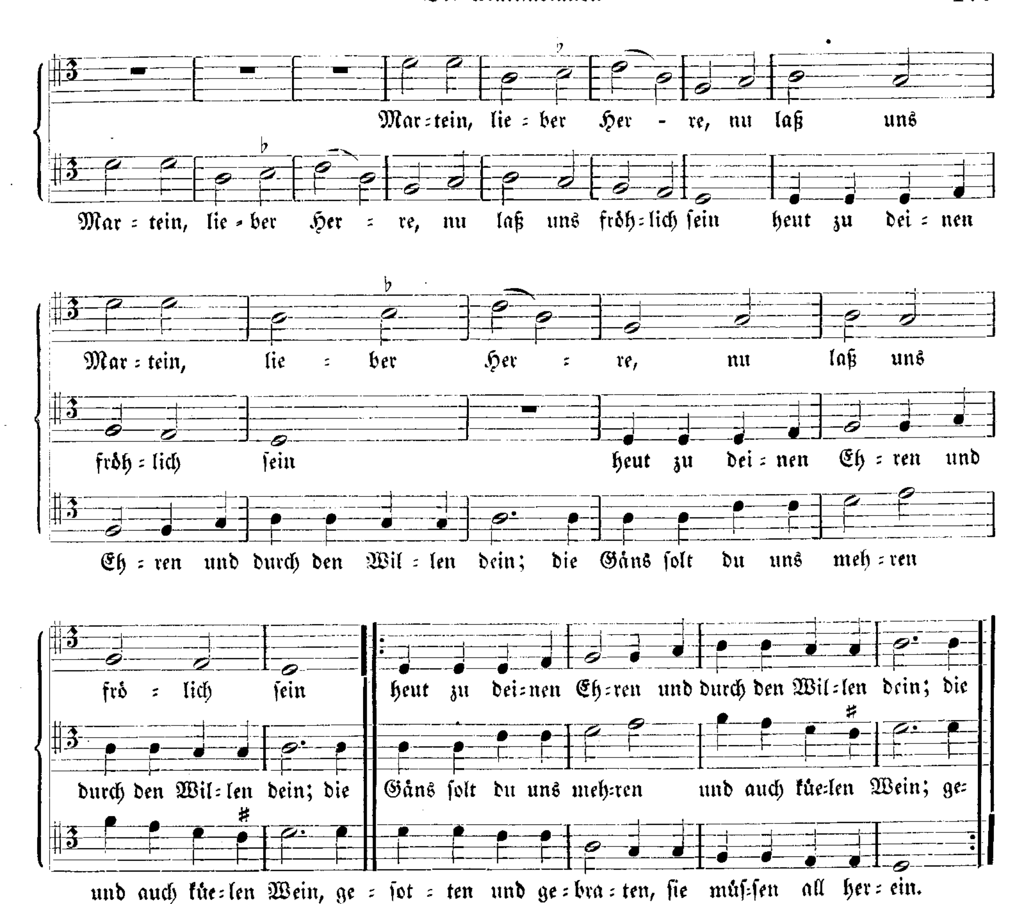
---

[1] Die „Urschrift" allerdings nicht ganz genau.

[2] Mayer und Rietsch, Die Mondsee-Wiener Liederhandschrift und der Mönch von Salzburg. Berlin 1896. S. 522 f.

[3] Von mir a. a. O. S. 522 mit der Lambacher Lesart vergleichend mitgeteilt; die zweite Stelle fehlt in der Münchener Hs.

[4] Der Text mit Belassung der mundartlichen Anklänge, sonst in neuerer Schreibung. Die Einrahmung der letzten vier tempora wird den Kennern der Brahmsschen Kanons nicht fremd sein.



Bei dieser Lösung bleibt nur die Pause in der zweiten Stimme zwischen zweiter und dritter Zeile als Abweichung von der strengen Form übrig. Die Einsätze auf leichten Takten der Vorstimme geben eine eigenwillige, humoristische Wirkung.

Wenn man freilich, wie Post tut, die Melodie der ersten zwei Zeilen aus dem Kanon ausschaltet, gibt es keine Schwierigkeiten mehr, es fragt sich nur, ob wir uns eine solche, nach der Überschrift nicht anzunehmende Teilung erlauben dürfen[1].

Daß diese Martinsgesänge weitverbreitete Zechlieder waren, indem um den 11. November, den Martinstag, die Gänse am schmackhaftesten und der „heurige" Wein eben zum Ausschank kommt, ist eine allbekannte Sache. Nur konnte ich bei den drei Martinsliedern der Wiener und Münchener Handschriften gelegentlich[2] die Vermutung aussprechen, daß für den wahrscheinlichen Fall, als diese Lieder dem Mönch von Salzburg zuzuschreiben sind, noch eine persönliche Anspielung auf seinen Freund und Mitarbeiter, den Weltpriester M a r t i n vorliegen möchte.

---

[1] Anders bei einer freien, nicht wissenschaftlichen Zwecken dienenden Übertragung, wie ich sie für eine Singstimme (oder einstimmigen Chor) und Klavier in der Zeitschrift „Deutsche Arbeit" 12. Jahrg. (1913), Heft 12 veröffentlicht habe.

[2] In meinem Aufsatz über den Mönch von Salzburg im Salzburger Sonderhefte der „Musica divina" Aug.-Sept. 1914 (S. 312).

Die Mozartreliefs des Leonard Posch

Von

Rudolf Lewicki, Salzburg

Der Bildhauer und Medailleur Leonard Posch (1750—1831)[1] fertigte von Mozart mehrere Porträt-Reliefs, die zu den besten Bildnissen gehören, die wir von dem großen Meister aus seiner Manneszeit besitzen.

Das bekannteste und seit jeher als ähnlichstes Mozartbild bezeichnete ist das im Besitze des Mozart-Museums in Salzburg befindliche Buchsbaumrelief (Moz. Mus. Katalog S. 27, Nr. 46), nach welchem ungezählte Stiche, Lithographien und sonstige Reproduktionen entstanden, die sich bald genau, bald weniger genau[2] an das Vorbild halten, manchmal nur auf der Poschschen Basis ganz freie Kompositionen aufbauen. Es ist selbstredend, daß in dieser großen Zahl Treffer und Nieten zu verzeichnen sind und alle Zensurgrade von „ausgezeichnet“ bis „ganz miserabel“ ausgestellt werden können. Diese Fülle von Nachbildungen hat bewirkt, daß dieses Poschsche Werk der eigentliche, in der ganzen Welt bekannte Mozarttyp wurde, der zwar einige Zeit Gefahr lief, vom jetzt endgültig als falsch erwiesenen „Tischbein“-

[1] Kunst und Kunsthandwerk. XXI. Jahrg. 1918. Heft 1 u. 2. (Verlag von Artaria & Co. in Wien.) — Tägliche Rundschau, Berlin, 11. März 1906. — Der Bildhauer und Medailleur Leonard Posch. Von Hildgard Lehnert und C. von Kühlewein. (Sonderabdruck aus „Berliner Münzblätter. Neue Folge“. Band II, 1907. Nr. 72.)

[2] Zu diesen gehört der Stich von Kohl aus dem Jahre 1793. — Mozarts Witwe schreibt an Breitkopf & Härtel d. d. Wien, 27. Oktober 1798: „Eine Kupferplatte zu dem besten Porträt, was ich habe machen lassen, kann ich Ihnen für 6 Ducaten anbieten; sie hat 10 gekostet“. — Hiezu bemerkt Nottebohm (Mozartiana, Leipzig 1880. S. 121, Anm. 2): „Im November 1798 ersuchen Breitkopf & Härtel um einen Abdruck des Porträts, und im December schickt die Wittwe einen Abdruck und die Kupferplatte. Das Bild, gestochen von Kohl in Wien 1793, ist ein Absenker des Poschschen Medaillons, Breitkopf & Härtel bewahren noch die Kupferplatte. Einen Abdruck findet man in ‚Mozart's Leben. Grätz, bei J. G. Hubeck, 1794‘.“ — Die neueste Reproduktion dieses Stiches von Kohl ist bei Schiedermair, V. Band (Mozart-Ikonographie), Tafel 33. — Über den Kohlschen Stich vergleiche auch Würzbach, Mozart-Buch, Wien 1869. S. 185 (40, 48). — Das oben erwähnte Buch „Mozarts Leben“ ist ein Abdruck des im Jahre 1793 erschienenen Nekrologs von Schlichtegroll. — Die früher zitierte Briefstelle der Witwe Mozart gibt zu einigen Bedenken Anlaß. Es ist schwer glaublich, daß Konstanze wirklich der Meinung gewesen sein kann, der vom Originale Poschs so stark abweichende Stich Kohls sei das beste Porträt Mozarts, da sie doch z. B. den ausgezeichneten Stich Mansfelds kennen mußte. Außerdem dürfte es kaum richtig sein, daß Konstanze diese Platte stechen ließ und den Stich selbst vertrieb. Bei ihrer nach dem Tode Mozarts hervortretenden geschäftlichen Betriebsamkeit wären sicher diesbezügliche Zeitungsnotizen, Subskriptionseinladungen usw. nachzuweisen, was aber nicht der Fall ist. Wir glauben daher, eine andere Erklärung in Vorschlag bringen zu dürfen: Wir wissen, daß Konstanze mit dem Nekrologe Schlichtegrolls keineswegs einverstanden war (siehe Jahn, Wurzbach, Schurig) und, als ein Jahr später der Grazer Neudruck erschien, den größten Teil der Exemplare derselben aufkaufte. Ein solcher Aufkauf kann nur im Einverständnis mit dem Verleger radikal bewerkstelligt werden, und diesen Weg wird auch Konstanze eingeschlagen haben. Dabei wird der Verleger, der für seinen Neudruck offenbar bei Kohl die Platte bestellt hatte, auch den Ersatz dieser Auslage verlangt und erwirkt, Konstanze aber die Auslieferung der Platte verlangt haben. Als kluge Geschäftsfrau bot Konstanze bei sich bietender Gelegenheit diese Platte als „bestes Porträt“ der Firma Breitkopf & Härtel an und brachte, wie wir von Nottebohm hören, dieses Geschäftchen auch zustande. Wir werden daher gut tun, uns von diesem wohl lediglich zur Förderung des Verkaufes abgegebenen Kunsturteil Konstanzes bei Beurteilung der Qualitäten des Kohlschen Stiches nicht beeinflussen zu lassen.

Bild in den Hintergrund geschoben zu werden, dieser Gefahr durch die einmütige Arbeit aller ernsten Mozartforscher aber schon längst wieder entgangen ist. Gott sei Dank, muß man sagen, denn die „Tischbein"-Bild-Kopisten, Nachempfinder und Verarbeiter wurden immer süßer und flacher, Mozart, der im Leben nichts weniger als ein Adonis war, wurde immer schöner, bis man zum Schlusse bei dem weitverbreiteten Bilde G. Jägers[1] ankam, das wirklich nur mehr als Vignette für Bonbonschachteln zu brauchen war.

Ob Posch das Relief selbst in Holz schnitzte oder nur das Wachs- oder Gipsmodell hierzu fertigte, läßt sich bis jetzt noch nicht genau entscheiden. Den Mozart-Ikonographen müßten die Kunsthistoriker zu Hilfe kommen und Nachforschungen in der Richtung pflegen, ob Posch auch sonst in Holz schnitzte und ob noch andere authentische Werke in dieser Technik von ihm vorhanden sind.

Die Angaben des Mozart-Museum-Kataloges sind dahin richtig zu stellen, daß das Relief nicht in Berlin, sondern in Wien entstanden ist, da Posch erst im Jahre 1804 nach Berlin übersiedelte. Posch war kein Salzburger, sondern ein Tiroler. Als Schüler des Bildhauers Hagenauer lebte er von 1766 bis 1774 in Salzburg und folgte dann im Jahre 1774 seinem Lehrer nach Wien.

Ein weiteres Poschsches Relief ist das ebenfalls im Besitze des Mozart-Museums befindliche Wachsrelief (Moz.-Mus.-Katalog S. 28, Nr. 50). Im Vergleiche mit dem Buchsbaumreliefe ist die Auffassung eine idealere, die Formen weicher. Letzterer Umstand kann aber auch nur von der Verschiedenheit des Herstellungsmaterials herrühren. Bei genauer Vergleichung findet man in dieser Variante mehr „Handschrift" des Bildners als im Buchsrelief. Letzeres stellt Mozart im Schulterschnite im hochkragigen Rock mit der typischen Frisur (Mozartzopf) dar, die Wachsausführung bringt nur den Kopf, Hals und die oberste unbekleidete Brustpartie, während das Haar in Locken aufgelöst ist. Dieses Relief ist in jeder Beziehung ein Meisterwerk der Kleinplastik.

Die Angabe des Mozart-Museum-Katalogs, daß dieses Werk für W. A. Mozart den Sohn im Jahre 1820 in Berlin angefertigt wurde, ist irrtümlich, da dasselbe mit Posch 1788 signiert ist. Im Jahre 1820 machte es Posch dem Sohne Mozarts zum Geschenk und schrieb auf die Rückwand des Rahmens:

„Der under Zeichnete Jugent Freund
des Vaters
widmete dieses dem Sohne zum
andenken.

Berlin, den 9. Februar 1820. L. Posch."

Nissen schreibt, daß Posch Büsten (also wohl diese Reliefs) in Wachs und Gips verkaufe. Das Original dieser „Büsten" dürfte unser Wachsrelief sein, da kaum anzunehmen ist, daß Posch Wachskopien, die ja nicht mechanisch vervielfältigt werden können, mit 1788 signiert habe.

Das im Besitz des Frl. Hildegard Lehnert (Berlin) befindliche Gipsrelief (siehe Schurig, II. Band, S. 363, Nr. 26a) stimmt ganz genau (bei den Haaren z. B. im kleinsten Detail jeder einzelnen Locke) mit unserem Wachsrelief überein. Es dürfte eine der von Nissen erwähnten Gipskopien sein.

Eine vierte Ausführung als Gürtelschnalle kam aus dem Besitz der Konstanze Mozart an ihren Sohn Karl, welcher sie der ihm befreundeten Sängerin Na-

[1] D. F. Scheurleer, Portretten van Mozart. s'Gravenhage. Martinus Nijhoff 1906. T. XXI.

halie Frassini-Eschborn, späteren Baronin Grünhof schenkte[1]. Die jetzige Besitzerin ist deren Tochter, Frau Alexandra von Keudell. Diese Ausführung stimmt mit dem Typ Buchsrelief vollkommen überein[2].

Nach genauer Prüfung der einzelnen Ausführungen und Vergleichung derselben kommt der Schreiber dieser Zeilen zu nachfolgendem Resultat, welches er aber ausdrücklich nur als seine Privatmeinung bezeichnen muß, da es vorläufig nicht möglich ist, dieselbe durch einwandfreie Beweise als endgültiges Forschungsresultat hinzustellen:

a) Posch porträtierte Mozart nur einmal. Das Original dieser Arbeit ist das signierte und datierte Wachsrelief des Mozartmuseums.

b) Das Buchsrelief ist nach diesem Originale hergestellt, unentschieden ob von Posch selbst. Vielleicht war dabei ein Wunsch Mozarts maßgebend, für irgend einen Zweck dieses Porträt, welches er offenbar selbst als sehr gelungen betrachtete, in seiner gewöhnlichen Kleidung und Haartracht zu erhalten.

c) Auch die Gürtelschnalle ist eine Kopie aus dieser Zeit.

d) Nach Mozarts Tode verkaufte Posch Kopien und zwar nur vom Typ Wachsrelief in Gips oder Wachs. Eine dieser Kopien ist das Lehnertsche Relief.

e) Im Jahre 1820, wo Posch in Berlin lebte, schenkte er das Original W. A. Mozart dem Sohne, behielt aber für seine Zwecke wahrscheinlich die Matrizen für weitere Gipsausformungen.

Das Relief des Geheimrates Dr. Max Friedlaender in Berlin (Schurig, II. Bd., S. 363), steht mit dem Poschschen Relief in keinem wie immer gearteten Zusammenhang. Es ist auch sicher kein Porträt Mozarts aus seiner Pariser Zeit 1778 (Schiedermair, V. Bd., Erläuterung zu Nr. 24).

---

[1] Professor Ernst Lewicki (Dresden) stellt uns freundlichst die Kopie einer von Carl Mozart ausgestellten Echtheitsbestätigung zur Verfügung, die wir in folgendem zum Abdruck bringen. Das Original dieses Dokuments wurde im Jahre 1918 von Frau verw. Konrektor Harich dem Dresdner Mozartverein gespendet.

„Authentications-Bestätigung.

Mit gegenwärtigen Zeilen erneuere u. bestättige ich Unterzeichneter die Mündlich schon von mir ausgesprochene Versicherung, daß das Bildniß meines seligen Vaters, ehemaligen Kaiserlich Österreichischen Hof-Kapellmeisters Wolfgang Amadè Mozart, — welches ich der ausgezeichneten Gesangskünstlerin Nathalie Frassini Eschborn als Beweis der mir von derselben u. deren werthen Eltern eingeflößten Hochschätzung und freundschaftlichen Zugethanheit, zum Geschenk dargereicht habe, (aus einer von Gips und Wachs zusammen gesetzten Kitte, in relief u. Ovalform verfertigt) unter Allen — ohne Ausnahme der vielen und Verschiedenartigen Abbildungen meines Vaters, als die Vollkommen ähnlichste, von sämmtlich seinen Angehörigen u. Bekannten sowohl, als auch von ihm selbst anerkannt war; in Folge dessen mein Vater dieses Bildniß (wie aus dessen Stahlernen Einfassung ersichtlich ist,) als fermeille zu einer Leib Ceintüre nach damaliger Mode, für seine Frau meine verewigte Mutter, verwendete. —

Die genaue Wahrheit des Oben Angeführten bekräftige ich mit meiner eigenhändigen Namensunterzeichnung, den innigsten Wunsch beifügend, daß dem ausgezeichneten Kunst Talente meiner liebenswürdigen Freundin Nathalie Frassini Allenthalben gerechte Anerkennung mit reichlichem Lohne, so wie auch unter jedem anderen Betrachte Ihr selbst u. Ihren schätzbaren Eltern alles Erspriesßliche zu Theil werden möge.

Mailand im Juni 1857. Carl Mozart."

[2] Vgl. die im Mozartmuseum in Salzburg befindliche Photographie der Gürtelschnalle.

Bücherschau

Achtélik, Jos. Vereinfachte Notenschrift. 8⁰. Leipzig-Gohlis, Verlag Notenreform. 1.50 M.

Altmann, Wilhelm. Orchester-Literatur-Katalog. Verzeichnis von seit 1850 erschienenen Orchester-Werken (Symphonien, Suiten, Symphonischen Dichtungen, Ouvertüren, Konzerten für Soloinstrumente und Orchester) nebst Angabe der hauptsächlichsten Bearbeitungen. VIII und 197 Seiten. 8⁰. Leipzig 1919, F. E. C. Leuckart. 4 M.

Bäuerle, Hermann. Kyriale sive Ordinarium missae. Hilfsausgabe in moderner Choralnotation d. h. Ausgabe mit Choralnoten auf fünf Linien im Violinschlüssel... (Ausgaben des vatikan. Chorals in moderner Choralnotation II). 4., verb. Auflage. IV, und 93 S. gr. 8. Graz 1919, Verlagshaus „Styria". 1.50 M.

Breitkopfs, Johann Gottlieb Immanuel, Nachricht von einer neuen Art Noten zu drucken. Sonnet auf das von der Churprinzessin zu Sachsen selbst verfertigte, in Musik gesetzte und abgesungene Pastorell: Il trionfo della fedeltà. Die Musik ist von Kammer-Secretair Graefen in Braunschweig. 1755. Leipzig (1919), Breitkopf & Härtel. 10 M.

Bücher, Karl. Arbeit und Rhythmus. 5., verbesserte Auflage. Mit 26 Abbildungen auf 14 Tafeln. X und 517 Seiten. 8⁰. Leipzig 1919, Emmanuel Reinicke. 16.80 M.

Bücher, Karl. Lebenserinnerungen. 1. Band. 1847—1890. VII, 462 S. gr. 8⁰. Tübingen 1919, H. Lauppsche Buchh. 15 M.

Chrysander, Friedrich. G. F. Händel. 2., unveränderte Auflage in 3 Bänden. Leipzig 1919, Breitkopf & Härtel. 30 M.

Dahms, Walter. Mendelssohn. 202 S. gr. 8⁰. Berlin und Leipzig (1919). Schuster & Loeffler. 7.50 M.

Festschrift zur Enthüllung des Robert Volkmann-Denkmals in Lommatzsch. 28 S. 8⁰. Lommatzsch i. S. 1919, Druck von Friedrich Hobein.

[Enthält die Abbildung der von Prof. Adolf Lehnert in Leipzig geschaffenen und am 31. Okt. 1919 enthüllten Volkmannbüste; einen amtlichen Teil mit einem Bericht von Bürgermeister Benndorf in Lommatzsch „Zur Geschichte des Denkmalsbaues" und mit dem Verzeichnis der Stiftungen; als Beigaben „Kleine Robert Volkmann-Geschichten", mitgeteilt von Dr. Hans Volkmann, und eine Zusammenstellung der Veranstaltungen aus Anlaß des 100. Geburtstages von Robert Volkmann].

Hänger, Wilhelm. Die Musikinstrumenten-Industrie. [Über den Standort der Industrien. (Hrsg.) von Alfred Weber. II. Teil: Die deutsche Industrie seit 1860. Heft 4]. IV und 43 Seiten 8⁰. Tübingen 1919, J. C. B. Mohr (P. Siebeck).

Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1918. Herausgbn. v. Rudolf Schwartz. Fünfundzwanzigster Jahrg. 106 S. gr. 8⁰. Leipzig 1919. C. F. Peters. 4 M.

Mit besonderer Genugtuung darf das Jahrbuch der Leipziger Musikbibliothek Peters in diesem Jahre ihres fünfundzwanzigjährigen Bestehens auch auf seine eigene, nun ein Vierteljahrhundert umspannende Wirksamkeit zurückblicken. Denn es hat sich im Laufe dieser Zeit in immer ausgeprägterem Maße als ein führendes musikwissenschaftliches Organ entwickelt, wenn auch vorzugsweise die ältere Zeit, d. h. die bis zur zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts reichende, darin ihre kunstwissenschaftliche Würdigung gefunden hat. Nächst dem ersten Herausgeber, Prof. Emil Vogel, gebührt daher seinem Nachfolger, Herrn Prof. Dr. Rudolf Schwartz, das Hauptverdienst einer vorbildlichen Lösung seiner verantwortungsreichen Aufgabe. Sein Jahresbericht legt wiederum von seiner umfassenden Tätigkeit Zeugnis ab. In der schlichten Feststellung am Eingang liegt allein schon für seine rastlose Verwaltungstätigkeit das höchste Lob inbegriffen: „die Bibliotheksbestände haben sich ungefähr verdoppelt; die Bibliothek zählt jetzt rund 18000 Bände". Erwünscht wäre freilich in diesem Jubiläumsberichte wohl vielen ein Hinweis auf die Mitarbeiter des Jahrbuchs gewesen, deren Verzeichnis allerdings schon der zwanzigste Jahrgang (1914) gebracht hatte, unter denen aber doch wenigstens ein Name an dieser Stelle nochmals dankend hervorgehoben sei, der Hermann Kretzschmars, dessen fleißiger Feder das Jahrbuch fast alljährlich zwei meist grundlegende Aufsätze verdankt hat. Davon sind die bis zum Jahre 1911 erschienenen

im Petersverlage in Buchform zusammengefaßt veröffentlicht worden.

Auch im Jubiläumsjahrbuch ist Kretzschmar wenigstens mit einem Aufsatze vertreten, der in Anknüpfung an seine Besprechung der Denkmäler der Tonkunst in Österreich (Petersjahrbuch, 6. Jahrg., 1900) die Hauptwerke unter den Denkmälern deutscher Tonkunst würdigt, „deren Arbeitsboden von der Natur weniger begünstigt ist", als der des österreichischen Unternehmens, bis zu einem gewissen Grade entsprechend dem Naturgesetz, daß die Kunst, insbesondere die Tonkunst, mit der Sonne geht, der Norden demnach an Tonsetzern ersten Ranges ärmer ist, diesen Mangel aber einigermaßen durch den Gebrauchswert seiner Werke ersetzt. Wenn der Verfasser noch als weiteren Grund des geringeren Reichtums der deutschen Denkmäler hervorhebt, daß diesen durch die älteren Veröffentlichungen von Schütz, Eccard, Händel, S. Bach ein beträchtlicher Teil wertvollsten Materials entzogen ist, so darf dazu bemerkt werden, daß auch der Name eines zweiten „großen S", Johann Hermann Scheins, nicht hätte unerwähnt bleiben dürfen, von dessen Werken in der Gesamtausgabe demnächst der siebente Band an die Öffentlichkeit treten wird, der er infolge des Krieges jahrelang hat vorenthalten bleiben müssen. Von den norddeutschen Meistern werden Franz Tunder, Wilhelm Zachau und einige kleinere Thüringer Größen, wie Liebhold, ferner der Deutsch-Italiener Steffani, der Zittauer Andreas Hammerschmidt, der Nürnberger Kindermann besprochen, ferner dessen älterer, in den bayrischen Denkmälern mit einem Band geistlicher und weltlicher Kompositionen vertretener Landsmann Johann Staden, am eingehendsten Hans Leo Haßler; dann Senfl, Gumpelzhaimer und Kerll erwähnt und hingewiesen auf Dulichius, den uns der Herausgeber dieses Jahrbuchs neugeschenkt hat; auch Bernhard Weckmann, D. Buxtehude, Heinrich Albert, dessen „Arien" Herm. Kretzschmar selbst in der Neuausgabe von E. Bernoulli als Band 12 und 13 der Denkmäler deutscher Tonkunst mit einem Vorwort begleitet hat. In diesen treten als Alberts Nachfolger Adam Krieger, Wolfgang Franck, Sperontes und Zelter hervor. Schade, daß Kretzschmars bescheidene Zurückhaltung ihn daran gehindert hat, auch zwei andere Lyriker des 18. Jahrhunderts, deren Gellert-Kompositionen er im 42. Denkmälerband vorgelegt hat, namhaft zu machen: Johann Ernst Bach und Valentin Herbing. — Von Vertretern der Oper werden in den Denkmälern noch aufgeführt: Reinhard Keiser, der gleichfalls von Kretzschmar daselbst herausgegebene „Günther von Schwarzburg" Ignaz Holzbauers, Anton Schweitzer [Alceste), J. A. Hasse, Grauns „Montezuma" und Traëtta als warnende Erinnerung an „Deutschlands italienische Zeit". Mit einem kurzen Hinweis auf die Instrumentalmusik, die in den Denkmälern durch J. Froberger, Johann Kuhnau, Melchior Franck vertreten ist, findet der Kretzschmarsche Überblick seinen Abschluß.

Voran geht ihm als Einleitungsaufsatz des Jahrbuches eine Untersuchung Peter W a g n e r s über die K o l o r a t u r i m m i t t e l a l t e r l i c h e n K i r c h e n g e s a n g, als Fortsetzung seiner „Einführung in die gregorianischen Melodien" 1895, worin der bis dahin so gut wie unbeachtet gebliebene, grundlegende Gegensatz von solistischer und Chorausführung dieser Melodien als der Schlüssel zur Erklärung zahlreicher Eigenheiten der alten Formenlehre wiederholt hervorgehoben worden ist. Dieser „Kurze Gang" des Verfassers kündigt den dritten Band seiner „Einführung", eine ausführliche, die sämtlichen Arten alter Koloratur berücksichtigende Untersuchung, an, deren Nutzen für die geschichtliche Erkenntnis des liturgischen Gesanges der Verfasser dabei selbst nicht so hoch einschätzt, als wie den „für die Entwicklung der musikalischen Sprache im allgemeinen, zumal ihrer Syntax", und Wagner faßt in einem kurzen Rückblick im 5. Abschnitt einige wichtige geschichtliche Feststellungen zusammen, aus denen hervorgehoben sein mag, „daß im Grunde die Koloraturen des Sologesanges des 17. und 18. Jahrhunderts nicht viel anders gebaut sind, als die choralischen des frühen Mittelalters und ebenfalls mit Wiederholungen und motivischen Fortspinnungen arbeiten. Ist die klassische Allelujaform nicht wie eine Vorahnung der Dacapo-Arie!"

Auch Adolf S a n d b e r g e r gehört zu den fleißigsten Mitarbeitern des Petersjahrbuchs. Sein Jubiläumsbeitrag „Z u r ä l t e r e n i t a l i e n i s c h e n K l a v i e r m u s i k" bekämpft die allgemeine Annahme, daß die Leistungen der italienischen Musik für Tasteninstrumente in der Epoche zwischen Frescobaldi und Domenico Scarlatti wenig ergiebig sei, mit dem Nachweis, daß „die italienische Klavier- und Orgelmusik dieser Epoche von dem Bestreben geleitet worden ist, zu Schöpfungen zu gelangen, ebenbürtig der großen Streichinstrumentalwerke Corellis op. 5, dall'Abacos op. 1 und 4 usw."; P a s q u i n i s Orgel-Klaviermusik ist in ihrem Reichtum augen-

scheinlich noch nicht entfernt erschöpft; Alessandro Scarlattis Meisterschaft wird auch auf dem Gebiete der großen fünfsätzigen Tokkata (1723) erwiesen, die die Beschäftigung mit der Ausgabe der Klavierorgelmusik dieses Meisters durch J. S. Shedlock von neuem anregt: die Kraft des Dramatikers durchpulst auch diese große Tokkate, ein Prachtstück, dessen Verbreitung in der ganzen ernsten, klavierspielenden Welt der Verfasser angelegentlichst empfiehlt. Treten schon bei Al. Scarlatti mannigfache Hinweise auf Sebastian Bach hervor, so überrascht uns Sandberger zu Beginn seines Aufsatzes mit dem Abdruck der Eingangstakte der 5. Tokkata des Cavaliere Della Ciaja, die eine merkwürdige Verwandtschaft mit Bachs berühmtem Cdur-Präludium aus dem ersten Teile des „Wohltemperierten Klaviers" aufweist. Dem op. 4, aus dem diese Tokkata stammt, und „das von der ersten bis zur letzten Note des Neudrucks wert ist", und damit auch dem unbekannt gebliebenen Ciaja, widmet dann der Verfasser eine ausführliche Besprechung. Über diesen ernsten Künstler wird uns ein Schüler Sandbergers eine umfänglichere Untersuchung schenken.

Über Giacomo Meyerbeer steuert Hermann Abert einen Aufsatz bei, der auf die politische Grundlage, aus der die französische Oper im allgemeinen und die Meyerbeersche große Oper im besonderen hervortrieb, mit Recht das Hauptgewicht legt. Der dämonische Machtwille des Judentums, der auch in unserer jüngsten Revolution in so verhängnisvoller Weise zutage tritt, begegnet uns schon in dem „musikalischen Demagogen" Meyerbeer, der von der Opernbühne herab einer der Hauptwortführer der von der Pariser Julirevolution von 1830 ausgehenden Bewegung geworden ist. Auch hier hätte der Verfasser sich auf Schopenhauers tiefsinnige Erfassung des Wesens der Musik als einer Idee der Welt berufen können. Mit gutem Grunde wird aber das bloß rein Musikalische der Oper, worin Meyerbeer Schule gemacht hat (Erfindungsgabe, satztechnisches Können, Klangsinn), unterschieden von der echten Dramatik, in der, wie in Wagners „Tristan", Musik und Drama in echt künstlerischem Gleichgewicht zu einander stehen und dessen Wahrhaftigkeit in sittlich-künstlerischem Wollen die auf Effekte gerichtete Unwahrheit Meyerbeers überwunden hat. Darum ist die Behauptung des Verfassers, Wagner habe sich zeitweilig unter Meyerbeers Schülern befunden, mit großer Vorsicht aufzunehmen. Denn unter den französischen Vorbildern des „Rienzi" tritt doch Meyerbeer am wenigsten, dagegen die Kunst Spontinis am stärksten hervor, von dessen „Ferdinand Cortez" der jugendliche Schöpfer des „Rienzi" die nachhaltigsten Eindrücke empfangen hatte. Noch anfechtbarer aber ist die Bezeichnung der Ballettmusik aus dem zweiten Akt des „Rienzi" als lendenlahm. Dieses Urteil kann sich nur auf eine selbst einem Fachmann vom Range Aberts unterlaufende Unkenntnis des Sachverhalts beziehen, die auf die „Rienzi"-Tragik, nämlich die Tragik des Schicksals dieses Werkes, ein neues Licht wirft: die „Lucrezia"-Pantomime des zweiten „Rienzi"-Aufzugs wurde freilich zu Wagners Lebzeiten nicht und wird auch leider heutzutage viel zu selten aufgeführt; auch wurde sie überhaupt nicht in der Partitur veröffentlicht[1]. Diese ist erst in die neuere Partitur des Rienzidramas von Frau Dr. Cosima Wagner, Julius Kniese und Felix Mottl aufgenommen worden und danach auch in den neuen Klavierauszügen Otto Singers (Leipzig, Breitkopf & Härtel). Die wundervoll melodische und ausdrucksvolle Musik dieser Pantomime beseelt das „Festspiel", in dem nach dem Vorbilde Hamlet-Shakespeare, Rienzi-Wagner, wie im schönen Gleichnisse, seine Gedanken und Hoffnungen dem Volke unmittelbar anschaulich darstellen läßt. „Daß diese Pantomime auf dem Theater ausbleiben mußte, war ein empfindlicher Nachteil für mich, denn das an ihre Stelle tretende Ballett lenkte die Beurteilung von meiner edleren Intention ab und ließ sie in dieser Szene nichts anderes, als einen ganz gewöhnlichen Opernzug erblicken". Diese Bemerkung Wagners in seiner „Mitteilung an meine Freunde" erläutert am besten das Verhängnis seines Werkes, und erklärt den Irrtum, dem auch der Verfasser des Meyerbeer-Aufsatzes verfallen ist[2]. Er würde auch bei näherer Kenntnis der ausdrucksvollen Melodik dieser tragischen Lucreciapantomime eine Übereinstimmung von Wagners Absicht mit den tanzmusik-dramatischen Reformgedanken Noverres erkennen, worüber H. Abert selbst im Petersjahrbuch 1908 uns Fesselndes mitgeteilt hat.

[1] Im 1. Band der gesammelten Schriften ist die Pantomime in der Rienzi-Dichtung abgedruckt.

[2] Das Nähere bei Wolfgang Golther, Ausgabe der gesammelten Schriften Wagners Bd. I, S. 196, IV, S. 259, Anm., X, S. 13, Anm., und Arthur Smolian, Opernführer Nr. 83, S. 28 bis 30, Anm.

Den Schluß der Jahrbuchaufsätze bildet ein Beitrag des ebenfalls fleißigen Mitarbeiters Max Friedlaender zur Stilkritik des deutschen Volksliedes: Zuccalmaglio und das Volkslied, eine gehaltreiche, neue Untersuchung über das Verhältnis zwischen Volkslied und volkstümlichem Lied, das er an einem besonders lohnenden Beispiel klarstellt und worin er einem lange übersehenen, in seinem eigensten Werte kaum erkannten Dichterkomponisten Zuccalmaglio zu seinem Rechte verhilft, durch dessen geschickte Bearbeitungen auch der junge Brahms sich täuschen ließ, als er die seinem Andante der C dur-Sonate für Klaviere, op. 1 (1853) zu Grunde gelegte Weise: „Verstohlen geht der Mond auf" mit dem Zusatz versah: „Nach einem altdeutschen Minneliede", und 1894 dieselbe Weise nochmals als eines der 49 deutschen Volkslieder für eine Stimme mit Klavierbegleitung bearbeitet, herausgab. — Auch diese Friedlaendersche Arbeit knüpft an eine frühere an, die der Verfasser im neunten Jahrgang des Petersjahrbuchs (1902) unter dem Titel „Brahms' Volkslieder" veröffentlicht hat und die er uns durch Einführung in Leben und Wirken des merkwürdigen, R. Schumann befreundet gewesenen Mannes vervollständigt, der als Künstler dem kritischen Herausgeber die Feder führte. Diesem Miterleben und Weitergestalten volkstümlicher Motive verdanken wir einige unserer schönsten und verbreitetsten Lieder.

Möge dem Petersjahrbuch im neuen Vierteljahrhundert die alte, vorbildliche, wissenschaftliche Bedeutung bewahrt bleiben! A. Prüfer.

Jöde, Fritz. Musik. Ein pädagogischer Versuch für die Jugend. 24 S. 8°. Wolfenbüttel 1919, Julius Zwißler. 90 Pf.

Kretzschmar, Hermann. Führer durch den Konzertsaal. 1. Abt.: Sinfonie und Suite. (1. und 2. Bd.) 5., neudurchgesehene Aufl. VII und 864 S. 8°. Leipzig 1919, Breitkopf & Härtel. 25 M.

Kroupa, Ebbo. Soziale Kunst. Das Programm des Vereins für volkstümliche Musikpflege in Wien. Vortrag, gehalten in der gründenden Hauptversammlung. Mit einem Geleitwort von Joseph Luitpold. 8°, 24 S. Wien 1919, Verlag des Vereins für volkstümliche Musikpflege. 1.20 Kr.

Krug, Walther. Die neue Musik. 8°. Mit 8 Bildnissen. Erlenbach - Zürich 1919. Eugen Rentsch. 5 M.

La Mara. W. A. Mozart. Neubearbeitung. Einzeldruck aus den Musikal. Studienköpfen. 7. Aufl. 72 S. 8°. Leipzig 1919, Breitkopf & Härtel. 1.80 M.

La Mara. Liszt und die Frauen. 2. neubearb. Aufl. Mit 24 Bildnissen. 8°, VIII u. 329 S. Leipzig 1919. Breitkopf & Härtel. 10 M.

La Mara. Johannes Brahms. Neubearb. Einzeldruck aus den Musikal. Studienköpfen. 9. Aufl. 8°, 53 S. [Kleine Musikerbiographien.] Leipzig 1919. Breitkopf & Härtel. 1.80 M.

Ludwig, Emil. Wagner oder Die Entzauberten. 4. Aufl. Neue veränderte Ausgabe. 307 S. 8°. Charlottenburg 1919, F. Lehmann. 8 M.

Marsop, Paul, Zur „Sozialisierung" der Musik und der Musiker. Ein Vortrag mit einen Anhang: Musiker und Musikagent. 60 S. 8°. Regensburg 1919, Gustav Bosse. 1.20 M.

Mautner, Konrad. Alte Lieder und Weisen aus dem steiermärkischen Salzkammergute. Gesammelt und hrsg. (Gedruckt mit Unterstützung der Akademie der Wissenschaften in Wien.) Gedruckt bei der deutschen Vereins-Druckerei und Verlagsanstalt, Graz. XXI und 412 S. 8°. Wien [1919] Stähelin & Lauenstein. 16.80 M.

Nassauische Annalen. Jahrbuch des Vereins für Nassauische Altertumskunde und Geschichtsforschung. 44. Bd. 1916 u. 1917. Wiesbaden 1918, Selbstverlag des Vereins. [S. 153—174: Geh. Archivrat Dr. P. Wagner: Ein Gesangbuchplan des Grafen Johann VI. von Nassau.]

Pfeiffer, Rudolf. Die Meistersingerschule in Augsburg und der Homerübersetzer Johannes Spreng. (Schwäbische Geschichtsquellen und Forschungen. Schriftenfolge des Hist. Vereins f. Schwaben u. Neuburg. Hrsg. v. Dr. P. Dirr. 2. Heft.) 8°, IV u. 97 S. München u. Leipzig 1919, Duncker & Humblot.

Pfitzner, Hans. Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz. Ein Verwesungssymptom. 8°. München 1919, Verlag der Süddeutschen Monatshefte. 5 M.

Pfordten, Hermann von der. Beethoven.

Mit einen Bildnis des Meisters. 3. durchges. Aufl. 8⁰, VIII u. 144 S. (Wissenschaft und Bildung. Einzeldarstellungen aus allen Gebieten des Wissens. 17. Band). Leipzig 1919, Quelle & Meyer. 2.50 M.

Przistaupinsky, Alois. 50 Jahre Wiener Operntheater. Eine Chronik des Hauses und seiner Künstler in Wort und Bild, die aufgeführten Werke, Komponisten und Autoren vom 25. V. 1869 bis 30. IV. 1919. Mit 14 Kunstbeilagen und 9 Seiten handschriftl. Widmungen. 31,5 × 23 cm, 130 S. Wien 1919. Selbstverlag (Wallishausersche Hof-Buchhandlung). 35 M.

Reichert, Franz. Die Lösung des Problems eines freien Tones auf anatomisch-physiologischer Basis. Ein Leitfaden für Ärzte, Gesangspädagogen und Studierende. VI und 59 S. 8⁰ mit Abb. Leipzig [1919], C. F. Kahnt. 1.50 M.

Scharwenka, Xaver. Methodik des Klavierspiels. Systematische Darstellung der technischen und ästhetischen Erfordernisse für einen rationellen Lehrgang unter Mitwirkung von Aug. Spanuth verf. 3., durchges. Aufl. (Handbücher der Musiklehre, III. Band). VII 156 S. 8⁰. Leipzig 1919, Breitkopf & Härtel. 4 M.

Schauer, Hans. Gedanken über Volksmusikschule oder Gesang und Musiklehre in der Volkshochschule. Ein kleiner Beitrag zur Revolution in der Musikpflege der Gegenwart. 14 S. 8⁰. Lüneburg 1919. H. Rathmacher. 1 M.

Schiedermair, Ludwig. Einführung in das Studium der Musikgeschichte. Leitsätze, Quellen, Zusammenstellungen und Ratschläge für akademische Vorlesungen. 8⁰. 114 S. Hof-Musik-Verlag Ferdinand Zierfuß in München.

Dem kleinen Buch liegt der Gedanke zu Grunde, Anfängern und Musikstudierenden ein knapp gefaßtes Hilfsbuch zum Studium der Musikgeschichte in die Hand zu geben. Solche Anleitungen haben sich naturgemäß auf das Notwendigste zu beschränken, wenn ihr Zweck erreicht werden soll, aber sie müssen auch ihr Gebiet nach Möglichkeit umspannen und Einblick in alle Zweige des Studiums geben. Deshalb war eine Erweiterung des Themas von vornherein gegeben. Die Musikwissenschaft, nicht die Musikgeschichte allein, hätte behandelt werden müssen, denn gerade in der ersten Studienzeit ist die Einführung in die verschiedenen Gebiete der Musikwissenschaft von entscheidender Bedeutung, da sich bereits in dieser Zeit die Vorliebe für ein Spezialgebiet zu zeigen pflegt. Schiedermair, der sein Buch für die eigenen Universitätsübungen geschrieben hat, beginnt auch mit einem Überblick über die Musikwissenschaft im allgemeinen, aber seine skizzenhaften Andeutungen auf zwei Seiten reichen nicht hin, um dem Schüler auch nur eine knappe Vorstellung von den besonderen Aufgaben und Forschungsgebieten der Musikwissenschaft zu geben. Es sind knappe Charakteristiken in wenig glücklicher Formulierung. Von der Musiktheorie heißt es z. B.: sie „vermittelt die Lehre des Kontrapunkts und der Harmonie, der musikalischen Formen, des Vortrags und gibt für Gesang und Instrumente, Instrumentation und Dirigieren praktische Anweisungen, die sich freilich mit der rein technischen Ausbildung nicht begnügen sollten". Hier müssen die mündlichen Erläuterungen, mit denen Schiedermair rechnet, gründlich nachhelfen, wenn sich der Anfänger aus diesen Sätzen eine klare Vorstellung bilden soll. Und von der vergleichenden Musikwissenschaft sagt Schiedermair, daß sie „mit Hilfsmitteln der Tonphysiologie, dem Phonographen und mathematischen Feststellungen die gegenwärtige Musikpraxis von Naturvölkern studiert und aus diesen Untersuchungen auf musikalische Urzustände und Anfänge jetziger kultivierter Völker zu schließen sucht". Um diese dunklen Angaben aufzuhellen, ist wieder eine Sondererläuterung durch den Dozenten nötig, und wie hier, so zeigt sich in der gesamten Darstellung, daß dem Schüler durch diese literarische Nachhilfe ebenso wenig geholfen ist, wie durch ein nachgeschriebenes Kollegheft. Fast überall fehlt es an Prägnanz und Schärfe des Ausdrucks, an Sicherheit und Klarheit der behandelten Fragen. Ich greife ein paar Beispiele heraus: S. 14 wird die Musikgeschichte „die Wissenschaft aller musikalischen Denkmäler" genannt, S. 16 heißt es: „Das Mittelalter verlor über die musiktheoretischen Betrachtungen die geschichtlichen Interessen. Seit der Renaissance treten diese zu Tage". S. 22 wird vom gregorianischen Choral gesagt: „In der Psalmodie gelangten starke Elemente synagogaler Praxis zum Vorschein, während die Hymnen aus anderen Quellen schöpften". S. 88 werden

die Forschungsmethoden eingeteilt in „Untersuchungen der überlieferten Denkmäler und in Darstellungen der Leistungen der Künstler, der musikalischen Entwicklungen". Stets ist der Grundgedanke wohl in großen Zügen verständlich, aber es stellen sich gleichzeitig so viele Einwürfe und Zweifel ein, daß man die gewählte Form nicht gerade treffend nennen kann. In dieser schnellen Formulierung der Gedanken liegt die Schwäche und auch die Ungeeignetheit der Darstellung. Denn wenn „die einzelnen Sätze und Angaben vom Dozenten mündlich erläutert und ergänzt werden" sollen, wie es in der Vorbemerkung heißt, so ist die Notwendigkeit des ganzen Buches nicht recht einzusehen, zumal im Musiklexikon von Riemann viele Abschnitte breiter und besser behandelt sind, als hier. Ausgenommen sind etwa die Kapitel über Studienratschläge und Berufsfragen, die jedem Studierenden von Nutzen sein werden. Großen Wert legt Schiedermair auf die beigegebenen Quellennachweise. Sie bringen das Notwendigste und sind für Anfänger brauchbar. Nur war es unnötig, bei dem gestellten engen Rahmen noch einmal die Bach-Ausgabe Band für Band zu registrieren. Der Raum hätte eher für einige Charakterisierungen der zitierten Werke ausgenutzt werden können. Einige wenige Bücher haben ihre Anmerkungen bekommen, etwa Fétis, Eitner, Kretzschmars „Zeitfragen", Riemanns „Choralrhythmus" („eine äußerst wertvolle Abhandlung") oder Mocqueraus „Le nombre musical Grégorien" („eine bedeutsame Publikation") und Hoesicks „Chopin" („ein wichtiges Werk"). Diese Angaben, so unbestimmt sie auch sind, bilden die Ausnahme. In der Regel werden Bücher und Neuausgaben hintereinander aufgezählt, ohne daß der unvorbereitete Leser einen Begriff von dem Inhalt des einzelnen Werkes bekommt. Hier hätte die fördernde Arbeit des Verfassers einsetzen müssen. Wenn z. B. auf S. 12 bei dem Stumpfschen Buche „Die Anfänge der Musik" gesagt würde, daß dort auf S. 66 ff. die gesamte Literatur über phonographierte Musik zusammengestellt ist, so wäre dem Leser damit mehr gedient, als durch Aufzählung von acht Einzelarbeiten, die nur einen kleinen und willkürlichen Ausschnitt aus dem Gesamtgebiet geben können. Man hat den Eindruck, daß aus dieser Art der Einführung für den Anfänger kein greifbarer Nutzen herausspringt. Georg Schünemann.

Schmitz, Eugen Klavier, Klaviermusik und Klavierspiel. (Wissenschaft und Bildung. Einzeldarstellungen aus allen Gebieten des Wissens. 135. Band.) 8⁰, IV u. 112 S. Leipzig 1919, Quelle & Meyer. 2.50 *M.*

Franz **Schuberts** Briefe und Schriften. Mit den zeitgenössischen Bildnissen, drei Handschriftproben und anderen Beilagen. Hrsg. von Otto Erich Deutsch. IV u. 115 S. 8⁰. München 1919, Georg Müller.

Söhle, Karl. Musikantengeschichten. Band 1: Musikanten. Band 2: Musikanten und Sonderlinge. Neue und endgültige Volksausgabe in einem Bande. Mit Bildnis und Lebensskizze des Verfassers. 248 S. 8⁰. Leipzig (1919), L. Staackmann. 5.50 *M.*

Specht, Richard. Richard Strauß, Die Frau ohne Schatten. Thematische Einführung. Kl. 8⁰, 150 S. mit 2 Tafeln. Berlin [1919], Fürstner. 2.50 *M.*

Neuausgaben alter Musikwerke

Alte Meister des deutschen Liedes. 30 Gesänge des 17. und 18. Jahrhunderts ausgewählt und bearbeitet von Hans Joachim Moser[1]. Edition Peters 3495. 2 *M.*

Hermann Kretzschmars Geschichte des neuen deutschen Liedes ist wohl die Veranlassung der genannten, während des Krieges erschienenen Sammlung gewesen. Sie mußte um so mehr willkommen sein, als Kretzschmar im Gegensatz zu Friedlaender und Lindner auf Beigabe von Material für die Praxis verzichtet hatte.

Die „Zur Einführung" gemachten Vorbemerkungen des Herausgebers lauten recht vielversprechend: Er erkennt die „vorzüglichen Dienste" zwar an, die das Werk Kretzschmars, „seines verehrten Lehrers", ihm „beim Aufsuchen der Quellen" geleistet hat, verspricht aber, eigene

[1] Der Referent bittet festzustellen, daß er sein Referat der Schriftleitung bereits im Juni 1919 eingesandt hat, daß es also von der im Novemberheft der Zeitschrift ausgefochtenen Polemik Schiedermair—Moser völlig unabhängig ist.

Wege zu gehen, wobei „allein das Kriterium der praktischen Verwendbarkeit maßgebend sein" solle. Die Grundlage der so sorgfältig gewonnenen Blütenlese sollen entweder die „Denkmäler deutscher Tonkunst" oder „Originalausgaben" und gar „kostbare Drucke" aus einer stattlichen Reihe von Bibliotheken bilden, das Ganze aber, „bei aller wissenschaftlichen Treue völlig unhistorisch und rein ästhetisch genossen" werden.

Ein stolzes Programm! — Dann fährt der Herausgeber aber fort: „Für die Mehrzahl der Stücke lag außer der Melodie nur der meist unbezifferte Baß vor. Beim Ausarbeiten der Klavierbegleitung galt es also" — das „also" redet Bände — „in dem sich oft regenden Zwiespalt zwischen den stilistischen Forderungen im Sinne der Generalbaßlehre und dem modernen Bedürfnis nach abwechslungsreicherer Ausgestaltung (sic) des Akkompagnements einen Ausgleich etwa auf der mittleren Linie zu finden. Kamen bei den Meistern des 17. Jahrhunderts gelegentlich Harmoniewendungen aus dem Gebiet der Kirchentonarten vor, die auf ein historisch ungeschultes Ohr befremdlich, ja unverständlich wirken könnten, oder waren einmal die Bässe gar zu primitiv gestaltet, so hielt ich es für erlaubt, vorsichtige und respektvolle Korrekturen anzubringen. Bei den Meistern des 18. Jahrhunderts war gewöhnlich nur eine etwas kräftigere Untermalung des Klaviersatzes vonnöten".

Das klingt doch recht bedenklich an die Franzsche Bearbeitungszeit an, deren Technik wir längst in der historischen Rumpelkammer begraben hoffen durften. Angesichts solcher Grundsätze schien eine Nachprüfung angebracht, wie weit die „Ausgleiche", die „vorsichtigen und respektvollen Korrekturen" und „Untermalungen" gehen. Diese Kontrolle beschränkte sich in Anbetracht der Zeitumstände im wesentlichen auf die den „Denkmälern" entnommenen sieben Lieder; auf eine Vergleichung der meisten übrigen Nummern mit den Originalausgaben und kostbaren Drucken konnte umsomehr verzichtet werden, als das Prüfungsergebnis bei den genannten sieben Stücken schon niederschmetternd genug war.

Die im folgenden aufgeführten eigenmächtigen Abweichungen sind, was noch betont sei, in nichts als eigene Zutaten gekennzeichnet, vielmehr muß der Unbefangene durch die schon erwähnte Versicherung „aller wissenschaftlichen Treue", verstärkt durch die weitere Beteuerung, daß „das getreue Abbild einer Reihe von höchst beachtenswerten künstlerischen Persönlichkeiten" geboten werde, alles als Original hinnehmen, abgesehen etwa von vereinzelten Begleitakkorden.

Gleich das erste Lied von Heinrich Albert „Die Jungfrau mit dem Rosenstock" (Nr. 2 der Sammlung) wartet mit einem Vorspiel von des Herausgebers Komposition auf (Kretzschmar betont, daß die deutsch gehaltenen Lieder Alberts im Gegensatz zu den italienisierenden sämtlich ohne Vorspiel sind); dabei sind die zwei Takte gänzlich nichtssagend und so ungeschickt, daß die dann folgende erste Melodienote mit der Dominante, statt mit der vorgeschriebenen Tonika begleitet werden muß. Unwillkürlich kommt einem da der von Kretzschmar einmal erwähnte Dedekindsche Spottvers

Klipdiklap, dipritsch diprälle
So klingt dein Geritornelle

in den Sinn. Der Herausgeber schätzt seine dahingehenden Fähigkeiten allerdings anscheinend sehr hoch ein, denn auch Adam Krieger wird mit einem Moserschen Vorspiel bedacht: bei Nr. 13 „Junggesellenfreuden" bringt der Herausgeber, wiederum in zwei Takten, den Nachweis, daß er eine Tonleiter schreiben, unter jede Note eine Terz oder Sext, darüber aber ein Pünktchen setzen kann. Dafür muß sich Krieger dann gefallen lassen, daß sein Orchesterritornell von einundzwanzig Takten auf acht Takte zusammengestrichen wird! Um aber die wissenschaftliche Treue und die respektvollen Korrekturen auf die Spitze zu treiben, wird in demselben Lied die Textmelodie nicht weniger als viermal verändert: Im Auftakt zu Takt 1 heißt es c' statt e', im Auftakt zu Takt 5 c' statt f', im Auftakt zu Takt 7 c' statt g' und in Takt 6 und 8 wird die im Original beide Male gleichlautende Melodie



das erste Mal in die Dominante geführt



das zweite Mal figuriert



Die letzte Änderung könnte man mit Rücksicht

auf die frühere Musikpraxis vielleicht verteidigen, wenn nicht eben dieselbe Praxis für die mit Takt 5—6 völlig gleichlautenden Takte 7—8 eher Echowirkung verlangte. Die übrigen Änderungen usw. verstoßen aber ohne Gnade gegen den Grobenunfugparagraphen.

Sehr befremden muß weiter, daß von den sieben Liedern sechs transponiert sind, ohne daß dabei der gute Brauch beibehalten wäre, die Originaltonart zu vermerken; besonders zu bedauern ist die ganz überflüssige Transposition des Liedes „Die Jungfrau mit dem Rosenstock" aus dem Original D moll (Tonumfang d'—f") nach E moll, wodurch die stimmungsvolle Parallele zu Schuberts „Der Tod und das Mädchen" verschwindet.

Die verschwenderische und ganz handwerksmäßige Anwendung der Vortragsbezeichnungen für den Gesang — die zudem bei der obigen Echostelle versagt — fällt ebenfalls unangenehm auf. Schon der Umstand, daß es sich um Strophenlieder handelt, hätte den Herausgeber von dieser Zugabe abhalten sollen, da doch die verschiedenen Verse naturgemäß eine Abwandlung des Vortrages verlangen: 's soll passen Ton und Wort!

Zum Schluß muß noch auf die Wortbehandlung eingegangen werden. In der Einführung heißt es davon: „Mit den Texten glaubte ich manchmal ziemlich frei verfahren zu dürfen ... es galt gelegentlich aus dreißig oder noch mehr Strophen deren drei oder vier durch Auslassungen, Zusammenziehung oder Verkürzung herzustellen ... Ich habe es sogar bei besonders zopfigen Poeten (z. B. Mariane v. Ziegler) für erlaubt gehalten, ohne einen genaueren Revisionsbericht ganze Strophen zu ändern (!), denn es kam ja hier nicht auf philologische Studien, sondern auf die Herstellung erträglicher und verständlicher Liedertexte an". Diese Auslassungen zeigen doch wenig Verständnis für die heutigen Grundsätze jeder ernst zu nehmenden Editionstechnik; zudem geht Moser hier ebenso wie im musikalischen Teile über die von ihm selbst aufgestellten Richtlinien weit hinaus. Selbst an den überflüssigsten Stellen wird „verbessert", gar am Blaustrumpflied, das doch einen Dichter vom Range Günthers zum Verfasser hat; auch werden hier ganz mechanisch, wie sonst, nur drei statt der fünf Strophen der Sperontessammlung gebracht. — Endlich widerfährt dem verbessernden Herausgeber noch ein Mißgeschick, welches der Komik nicht entbehrt: Als Nr. 5 bringt er ein überschriftloses Lied Hammerschmidts, das er „Kunst des Küssens" nennt; einen Dichter führt er nicht an, obwohl er bei Kretzschmar hätte finden können, daß es Paul Flemming ist. Es ist wohl das damals verbreitetste Lied des Hamburger Dichters und trägt bei ihm die Überschrift „Wie Er wolle geküsset sein". In der zweiten Strophe heißt es da bei den Erfordernissen des Kusses „nicht zu trocken, nicht zu feuchte, wie Adonis Venus reichte". Das paßte dem verbesserungsfrohen Herausgeber nicht, und kurz entschlossen, zur Klarstellung von Nominativ und Dativ, schreibt er „wie Adon der Venus reichte". Leider hat es aber umgekehrt sich zugetragen: Die in Liebe erglühte Venus reichte diese Küsse dem kühlen Adonis, solche Küsse will auch „Er" haben; der Herausgeber aber begeht selbst den Fehler, vor dem er seine Schutzbefohlenen so vorsorglich behüten wollte!

S. Anheißer-Bonn.

Bach, J. S. Arien aus Kantaten, ausgewählt von Karl Straube, hrsg. v. M. Schneider. 15 Arien f. Sopran m. Pfte. u. 15 Arien f. Alt m. Pfte. Leipzig, Edit. Peters. je 2 M.

Brahms, Johannes. Zwei Sarabanden für Pianoforte. Nachgelassenes Werk, mit einem Vorwort von Max Friedlaender und der Wiedergabe der Urschrift. Berlin, Simrock. 3 M.

Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Herausgegeben mit Unterstützung des Deutsch-Österreichischen Staatsamtes für Inneres und Unterricht unter Leitung von Guido Adler. XXVI. Jahrgang. Band 51—52. Jacob Handl (Gallus), Opus Musicum (VI. Teil). Bearbeitet von Emil Bezecny und Josef Mantuani. VIII und 257 Seiten. Wien 1919, Artaria & Co, und Leipzig, Breitkopf & Härtel. 32 M.

Palestrina, Pierluigi da. Missa „Regina coeli" für fünfst. gem. Chor. In moderner Notation ... redigiert von Hermann Bäuerle. Modernisierte, textkritisch korrekte Ausgabe. Fünf Chorstimmen je 50 Pf. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Somis, G. B. Adagio non troppo (B) für Violine mit Pianoforte hrsg. von Hjalmar v. Dameck. Berlin, Raabe & Plothow. 1 M.

Sor, Ferdinand. Alte Meister der Gitarre. Bd. 3. Hrsg. v. Erwin Schwarz-Reiflingen. Berlin, Köster. 3 M.

Stamitz, Karl. Quartett in Esdur, op. 8, Nr. 4 für Klarinette (oder Oboe), Violine, Viola u. Violoncell. Hrsg. von Hjalmar von Dameck. Berlin 1919. Raabe & Plothow Musikh. (Stimmen) 3 *M.*

Stobaeus, Johannes. „Sollte denn das schwere Leiden". Ostermotette für 2 S., 2 A., 2 T. u. B., für den prakt. Gebrauch hrsg. von Th. Cieplik. Part. Beuthen O.-S. Cieplik. 50 *Pf.*

Viotti, G. B. Violin-Konzerte, nach der Bearbeitung von J. Hellmesberger m. kl. Orch. einger. von Karl Th. Grohmann. gr. 8°. Nr. 22 (Amoll) und Nr. 23 (Gdur). Leipzig. Cranz. à 4.50 *M.*

Vorlesungen über Musik an Hochschulen

(Nachtrag)

Berlin

Prof. Kirchenmusikdirektor Johannes Biehle: Universität: Liturgisch-kirchenmusikalische Vorträge und Übungen, einstündig. Hierüber: Einführung in den Kirchenbau nach liturgischer Zweckmäßigkeit, in das Glockenwesen, die Orgelstruktur und das kirchliche Orgelspiel. Technische Hochschule: Der Kirchenbau, zweistündig.

Halle a. S.

(Wintersemester)

Pfarrer K. Balthasar (Kirchenmusikalisches Seminar): Musikalische Liturgik mit praktischen Entwürfen.

Gießen

Prof. Dr. G. Trautmann: Die Ausbildung der Sonatenform in der Zeit vor Mozart (mit Beispielen. — Übungen in der Harmonielehre (Akkordverbindungen und Modulation). — Übungen im Kontrapunkt (Strenger und freier Satz). — Formenlehre (Die angewandte Liedform).

Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft

Am 1. Dezember 1919 wurde im Musikwissenschaftlichen Hörsaal der Universität eine Münchner Ortsgruppe der DMG ins Leben gerufen. Zum Vorsitzenden wurde gewält Prof. Dr. Adolf Sandberger, zu seinen Stellvertreter Prof. Dr. Theodor Kroyer; zum ersten Schriftführer Dr. Alfred Einstein, zu seinem Stellvertreter Oberbibliothekar Dr. Gottfried Schulz; zum Kassenwart Dr. Otto Ursprung; zu seinem Stellvertreter Dr. Gustav Friedrich Schmidt.

Mitteilungen der Musikwissenschaftlichen Gesellschaft Finnlands

Jahresversammlung am 27. Oktober 1919. Der Vorsitzende, Prof. Dr. Ilmari Krohn, gedachte des Lebenswerkes von Hugo Riemann, dessen bahnbrechenden Arbeiten auch die hiesigen Musikforscher wichtige Anregungen mannigfacher Art zu verdanken haben. Nachdem die Anwesenden dem Andenken des verstorbenen großen Musikgelehrten durch Erheben von ihren Plätzen ihre Ehrung erwiesen, wurde eine Trio-Sonate (Hmoll) von Caldara, in der Riemannschen Ausgabe, von den Herren Mag. phil. Haaponen und Wäisänen sowie Frau Darling Kilpinen in stimmungsvoller Weise vorgetragen. — Darnach berichtete Frl. Tiinus über die Ergebnisse ihrer Reise, die sie im Sommer in Südwest-Finnland und im südlichen Österbotten ausgeführt hatte, um den Bestand an alten Notenbüchern in verschiedenen kirchlichen Archiven festzustellen. In 28 Archiven fand sie im ganzen 121 liturgische Notenbücher vor, teils aus der katholischen, teils aus der frühesten Reformationszeit. Ebenfalls berichtete Lektor Granit-Ilmoniemi über

seine neuesten Funde beim Durchsuchen alter Buchumschläge, u. a. ein Blatt des Graduale Suecanum, wovon nur ein unvollständiges Exemplar in Schweden vorhanden ist. Von ihm angeregt hat die Kirchengeschichtliche Gesellschaft Finnlands beschlossen, alles Wertvolle aus den Parochialarchiven an einem Ort zu vereinigen, damit es den Forschern zur Hand stehe und auch vor Feuersgefahr gesichert sei. Es ist zu befürchten, daß manches schon durch die Brandstiftungen der „Roten" verloren gegangen ist. — Prof. Krohn besprach eine neuerschienene Gedichtsammlung (von Onni E. Helkiö), worin in bewußter Weise die Metrik sich nach den verschiedenen musikalischen Taktarten richtet ($^2/_4$, $^3/_4$, $^3/_8$ und $^5/_8$), dabei stets die Wahl der Taktart dem Charakter des Inhaltes anpassend. Da die finnische Sprache eine strenge Scheidung von kurzen und langen Silben (gleich der griechischen) erheischt, ist diese dichterische Neuerung für die Vokalmusik von größter Bedeutung, insbesondere inbezug auf die Textdichtung von Kantaten, Oratorien und Opern.

Aus dem Jahresbericht ging hervor, daß die Gesellschaft still weitergearbeitet hat, trotz der Ungunst der Zeitverhältnisse, die das allgemeine Interesse für die aktuellen politischen und ökonomischen Fragen in Beschlag nehmen wollen. Während des vorigen Winters haben sechs Sitzungen stattgefunden, mit folgenden Vorträgen: Prof. Krohn über Wiehmayers „Musikalische Rhythmik und Metrik", über Melodien der Mongolen, Burjäten und Kalmücken, sowie über die musikwissenschaftlichen Bestrebungen in Deutschland, Mag. Klemetti über verschiedene ältere Musikwerke (Allegri, Stradella, Scarlatti, Händel, Keiser, Bach, Stamitz), die er mit Hilfe interessierter Mitglieder der Gesellschaft vorgeführt hat, Mag. Andersson über die Anfänge des Männerchorgesanges und Lektor Törnudd über den Gesangunterricht in den Gymnasialschulen.

Nach erledigtem und gutgeheißenen Kassenbericht wurden die satzungsgemäß ausscheidenden Vorstandsmitglieder wiedergewählt.

Krohn.

In der Sitzung am 17. November sprach Mag. Klemetti über den Einfluß des protestantischen Chorals auf den deutschen Orgelstil in folgender Weise: Wenn man die Entwicklung der Orgelmusik im 17. Jahrhundert beobachtet, wie sie sich dem Höhepunkte nähert, auf welchen sie im Anfang des 18. Jahrhunderts namentlich durch J. S. Bach emporgehoben wurde, kann man nicht umhin zu bemerken, daß der tonale Aufbau der Orgelstücke auf deutsch-germanischem Boden sich im allgemeinen klarer und charakteristisch ausdrucksvoller gestaltet hat als in den romanischen Kulturgebieten, insbesondere in Italien. Der Urgrund dieser Tatsache ist zweifellos in England zu suchen. Die englischen Tonsetzer um 1600 herum haben die Kadenzierung II^7—V—I, die schon bei den Niederländern sich hin und wieder erblicken läßt, in festen Gebrauch genommen und dadurch den Grund gelegt. Eine fortgesetzte Entwicklung in der genannten Richtung wurde durch das dem Minnesang entsprungene deutsche Volkslied und den protestantischen Choral gefördert, denen wenigstens bei den Italienern nichts Ähnliches entsprach. Was auch bei ihnen am ausdrucksvollsten ist, wurzelt auf ähnlichem Grunde, nämlich in der französischen Chansonmelodik, die jedoch in der viel konservativer kirchlich stilisierten romanischen Orgelmusik nicht den gleichen Einfluß gewinnen konnte, wie es entsprechend in Deutschland der Fall war, wo die Volksweisen oft im Charakter dem Chorale sehr nahe standen. Durch den Choral selber wiederum wurde die Orgelkunst in mannigfacher Art bereichert. Erstens schon die vierstimmige Harmonisierung desselben gereichte zur Klärung der tonalen Auffassungsweise. Melodische Bruchstücke der Choräle wurden als thematisches Material der Vorspiele verwendet und die vollständigen Melodien wurden zu sogenannten Orgelchorälen paraphrasiert. Und am wichtigsten und gerade für die vorliegende Frage am wesentlichsten: der programmatische Inhalt der Choraltexte veranlaßte das Suchen nach entsprechenden poetisierenden Ausdrucksmiteln auch in der Musik, und somit gelangte man stufenweise zu den großartigen Ergebnissen wie z. B. Bachs „Durch Adams Fall" und „Vom Himmel kam der Engel Schar", in dem vorigen das vielsagende Getöne der Glocken, im letzteren das Hin- und Herflattern der Engel, gleichsam Schneeflocken, in wunderbarer Weise vertont. Das Suchen nach poetischem Ausdruck im Orgelchoral hat auch auf die übrige Orgelmusik eingewirkt, so daß sie, wie gesagt, auf deutschem Boden eine spontanere Wirkungskraft erreicht als die sprödere gregorianische Art der Italiener.

Diese Ausführungen wurden durch mehrere Beispiele deutscher Orgelkunst — angefangen von 1601 bis J. S. Bach — belegt, die vom Vortragenden mit seiner Gattin zusammen am Klavier vorgetragen wurden.

Krohn.

Mitteilungen

In seinem dankenswerten Aufsatz „Ein verschollenes Klaviertrio von E. T. A. Hoffmann" im Oktober-Heft dieser Zeitschrift sagt der Verfasser Georg Jensch auf Grund der Nachforschungen des unermüdlichen Hoffmann-Apostels Hans v. Müller, daß das Original in den Jahren 1839 bis 1846 aus Hitzigs Nachlasse verloren gegangen sei. Demgegenüber sei mitgeteilt, daß die Urschrift des Werkes vor einigen Jahren wieder aufgetaucht ist und jetzt einer bekannten deutschen Autographensammlung angehört. — Zunächst ist Jenschs Angabe (Seite 25) zu berichtigen, daß nach der Absendung des Manuskripts am 28. August 1809 jede Spur von dem Werk verschwunden sei und Hoffmanns Aufzeichnungen keine Notiz über Drucklegung oder Rücksendung enthalten. Zu einer Drucklegung ist es nicht gekommen; über die erfolgte Rücksendung geben aber folgende Eintragungen aus dem Tagebuche Aufschluß: 15. Okt. [1809]: Geschrieben . . . nach Zür[i]ch an Naegeli (monirt", 31. Okt. „Brief aus der Schweiz (wieder nichts) . . . sogleich nach der Schweiz geschrieben . . .", 27. Nov.: „Musikalien aus der Schweiz erhalten" (s. H. v. Müller, „E. T. A. Hoffmanns Tagebücher und literarische Entwürfe" I, S. 69—71). Daraus geht hervor, daß Hoffmann am 15. Okt. den Verleger gemahnt, am 31. Okt. auf dessen ablehnenden Bescheid hin um Rücksendung des Manuskripts ersucht und dieses am 27. Nov. erhalten hat. Von da ab fehlt allerdings jede weitere Nachricht über den Verbleib des Autographs — bis es im Jahre 1913 in einem Lagerkatalog der großen Londoner Buchhandlung von Ellis auftauchte; auf welche Weise es nach England gelangt ist, muß einstweilen eine offene Frage bleiben. Das wertvolle Manuskript kam dann in den deutschen Antiquariatshandel, wurde von der Firma C. G. Boerner in Leipzig erworben und in deren Autographenkatalog XXVI (Nr. 347) für 1250 Mark ausgeboten. Nach der dort gegebenen Beschreibung trägt es auf dem Titelblatt die Aufschrift „Grand Trio pour le Pianoforte, Violon et Violoncelle composé par E. T. A. Hoffmann" und umfaßt 17 Blatt in Querformat mit 32 voll beschriebenen Notenseiten; die Bezeichnung der drei Sätze entspricht wortgetreu der in der Breslauer Stadtbibliothek befindlichen Abschrift, die Jensch seinem Aufsatz zugrunde gelegt hat. Besitzer der Relique ist seit April 1916 (laut freundlicher Mitteilung der Firma Boerner) Herr Bergrat Alfred Wiede in Weißenborn bei Zwickau, dessen Sammlung besonders reich an Handschriften Robert Schumanns ist.

G. Kinsky-Köln.

Prof. Dr. Guido Adler in Wien ist zum Mitglied der kgl. Akademie in Stockholm ernannt worden.

Prof. Dr. Friedrich Ludwig ist zum a. o. Professor an der Universität Göttingen ernannt worden; er wird vom 1. Januar 1920 an an die Stelle von Prof. Otto Freiberg treten.

Prof. Dr. Albert Thierfelder ist aus Anlaß der Hundert-Jahrfeier der Universität Rostock zum a. o. Professor ernannt worden.

Der Privatdozent und Assistent am Musikhistorischen Institut der Wiener Universität Dr. Wilhelm Fischer erhielt vom Staatsamt für Unterricht einen honorierten Lehrauftrag für musikhistorische Spezial- und Hilfsgebiete.

Prof. Dr. Arthur Seidl hat sein Amt als Dramaturg am Theater in Dessau niedergelegt und gedenkt auch für Dessau musik-literarische Fortbildungskurse einzurichten.

Msgr. Dr. Hermann Bäuerle hat in Ulm den sechsten der von ihm geleiteten kirchenmusikalischen Fortbildungskurse begonnen.

Erwin Schwarz-Reiflingen gibt seit Oktober 1919 im Verlag Adolf Köster, Berlin, eine Monatsschrift zur Pflege des Lauten- und Gitarrespiels und der Hausmusik unter dem Titel „Die Gitarre" heraus. Die Zeitschrift hat erfreulicherweise auch die historische Forschung nicht von ihrem Programm ausgeschlossen.

Vom 1. Januar 1920 an erscheint im Verlag von Chr. Moser in Nürnberg eine Halbmonatsschrift „zur geistigen und materiellen Hebung des Kirchenmusikerstandes und zur Förderung und Vertiefung der evangelischen Kirchenmusik insbesondere in Bayern" unter dem Titel Kirchenmusikalische Blätter. Herausgeber und Schriftleiter ist Lehrer und Organist Carl Böhm in Nürnberg.

In einem im Oktober dieses Jahres zu Torgau auf Veranlassung der Sächsischen Provinzialsynode abgehaltenen Lehrgange, den Professor Joh. Biehle von der technischen Hochschule zu Charlottenburg leitete, sind folgende Herren zu Glockensachverständigen ausgebildet worden: Pfarrer Dr. Sannemann in Corbetha bei Sergau-Mersburg, Pfarrer Balthasar in Ammendorf bei Halle a. S., Pfarrer Blumenthal in Gr. Töpfer (Eichsfeld), Gymnasiallehrer und Organist Henkel in Halle a. S. Organist Lindau in Gardelegen, Organist Jänisch in Aschersleben, Seminarmusiklehrer Seipelt in Marienburg (Westpr.).

Am 5. Oktober hat unter der künstlerischen Leitung von Prof. Dr. Fritz Stein und Dramaturg Ausleger im Kieler Stadttheater eine literarische Morgenunterhaltung stattgefunden, die der „Renaissance in Dichtung, Musik und Tanz" gewidmet war. Als szenischer Rahmen war ein Gesellschaftsabend um die Jahre 1600—1620 gedacht. Aus dem reichen Programm seien eine vierstimmige Chanson Arcadelts („Quand je vous aime"), zwei fünfstimmige Madrigale Monteverdis („Cor mio" „Sovra tenere erbette"), Gesänge aus Caccinis Euridice und Gaglianos Dafne, ein Orgelricercar und die Sonata pian e forte von Giov. Gabrieli, Tänze nach Attaignant und Biagio Marini hervorgehoben.

Die leitende Kommission der Denkmäler der Tonkunst in Österreich hat ihre Publikationen, die bisher im Verlage der Firma Artaria & Co. erschienen sind, der Universal-Edition A.-G. Wien und Leipzig zum Verlag übergeben.

Im Verlag der Universal-Edition A.-G. Wien und Leipzig erscheint seit dem 1. November 1919 unter dem Titel „Musikblätter des Anbruch" eine neue Halbmonatsschrift für moderne Musik. Schriftleiter ist Dr. Otto Schneider in Wien.

Das Musikhistorische Museum von Wilhelm Heyer in Cöln, das während des Kriegs geschlossen war, ist seit kurzem wieder zugänglich. Der Konservator des Museums, Georg Kinsky, wird im Laufe des Winters an einigen Sonntagvormittagen öffentliche musikgeschichtliche Vorträge mit musikalischen Erläuterungen und Darbietungen halten.

Der „Ménestrel", der seit dem September 1914 sein Erscheinen eingestellt hatte, hat seit 17. Oktober 1919 wieder zu erscheinen begonnen.

Kataloge

Mitteilungen der Musikalienhandlung Breitkopf & Härtel, Leipzig, Nr. 125 (Okt. 1919).

Dezember	Inhalt	1919

Schriftleitung: Dr. Alfred Einstein, München, Cuvilliésstraße 13
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig, Nürnberger Straße 36/38

Zeitschrift für Musikwissenschaft

Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft

Viertes Heft | 2. Jahrgang | Januar 1920

Erscheint monatlich. Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos, für Nichtmitglieder 24 Mark, Einzelhefte 2 Mark

Die pythagoräische Terz

Von

Albert Thierfelder, Rostock

Nach Helmholtz sind die Töne der griechischen Musik im Quintenzirkel gefunden worden, und in der Tat läßt sich in der ältesten griechischen Notenschrift ein Quintenzirkel nachweisen, welcher zunächst die uralte, aus Asien stammende fünftönige Naturskala ergibt. Zu dieser treten dann die durch Umlegung zweier Buchstaben ausgedrückten beiden letzten Quinttöne hinzu, welche mit zwei Tönen der Urskala in Halbtonsverhältnis stehen. Die Aufeinanderfolge von drei Tönen, die in dieser Tonleiter im Verhältnis 8 : 9 stehen, ergibt die sogenannte pythagoräische Terz: $\frac{64}{81}$. Dieselbe ist um ein Komma ($\frac{80}{81}$) größer, als die natürliche Terz: $\frac{4}{5} = \frac{64}{80}$. Beide Terzen kommen in der Enharmonik der Griechen vor, die bis auf den heutigen Tag vielfach zu Mißverständnissen geführt hat. Die älteste Enharmonik trug auch den Namen „Harmonie" und stammt von Olympos her, welcher auf seinem Aulos (Schnabelflöte) auf den Halbtonsschritt die Terz folgen ließ. Letztere wird, da die Flöten-Blasinstrumente die Obertöne begünstigen, mit der natürlichen Terz identisch gewesen sein. In den im Quintenzirkel gefundenen diatonischen Reihen kommt dieses Intervall nicht vor, wohl aber in der späteren Enharmonik, die wahrscheinlich aus den Übergangsakkorden herzuleiten ist. Wenn nämlich der Grieche von einer Tonart in die andere überging, setzte er für die diatonische Trite, welche zu ihrem tieferen Nachbartone im Verhältnis von $\frac{243}{256}$ stand, einen um ein Komma erhöhten Ton ein, welcher den Übergang in die neue Tonart ermöglichte und mit der Nete im Verhältnis von 5 : 4 stand. So fand schon der Pythagoräer Archytas um das Jahr 400 die natürliche Terz, welche den Sängern mehr im Ohre lag, als der aus zwei Ganztönen bestehende pythagoräische Ditonus, und die es ihnen ermöglichte, die von Alters her damals noch vorhandenen, auf Trichorden basierenden spondäischen Gesänge rein zu singen, indem sie bei aufsteigender Melodie die Trite durch stärkeren Nachdruck der Stimme unmerklich erhöhten und so über das große Intervall des Ditonus bequem und sicher hinwegkamen. Bei absteigender Melodie wurde umgekehrt der höhere der beiden enharmonischen Töne unmerklich etwas erniedrigt und dann erst der Limmaschritt ($\frac{243}{256}$) gemacht, der wieder zurück zur Mese führte. Wollte man diesen Limmaschritt gleich an diesen um eine Diësis (Komma) erhöhten Ton anfügen, so würde man nicht genau zur Mese gelangen, sondern eine Diësis oberhalb derselben die

Quarte schließen, welche dann um eine Diësis zu klein wäre (Plutarch, de musica, cap. 11).

Diese Auffassung der griechischen Enharmonik wird vollständig bestätigt durch den in Delphi aufgefundenen, mit Vokalnoten notierten Apollohymnus, dessen zweites Fragment in der Mittel-(Modulations-)Partie die enharmonische Folge g—as—as[1] und den Sprung as[1]—c̄ vielfach aufweist. Die durch zwei im Alphabet aufeinanderfolgende Buchstaben ausgedrückten Tonhöhen dienten in diesem Falle hauptsächlich dazu, um die verschiedenen Klangfärbungen zweier aufeinanderfolgenden Vokale oder eines im Gesange gespaltenen Diphthonges zu markieren, wobei dem helleren Vokal der höhere, und dem dunkleren Vokal der tiefere Ton zuerteilt wurde. Ähnlich verhält es sich in einer von Wessely aufgefundenen Chorstelle aus dem euripideischen Orestes, wo der um ein Komma erhöhte enharmonische Ton auf den betonten Silben steht, während die unbetonten Silben den tieferen Ton aufweisen. Jedenfalls geht aus diesen beiden Musikresten zweifellos hervor, daß die Enharmonik, in welcher die pythagoräische und die natürliche Terz dicht nebeneinanderstehen, in Wirklichkeit ausgeübt worden ist. — Je weiter die beiden mittleren Töne des enharmonischen Tetrachordes sich voneinander entfernten, desto schlechter und schwieriger in bezug auf Ausführung wurde die Enharmonik, die schließlich ihre ursprüngliche Bedeutung ganz verlor. Der Halbtonschritt vergrößerte sich allmählich zu einem wirklichen Hemitonion (16 : 15), und die natürliche Terz (5 : 4) wurde seit Didymos (1. Jahrh. n. Chr.) in zwei ungleiche Teile (9 : 8 und 10 : 9 oder umgekehrt) zerlegt, wie es noch heute im a cappella-Gesange bei der sogen. ungleich schwebenden Temperatur der Fall ist.

Stantipes und Ductia[1]

Aus einer „Geschichte des Streichinstrumentenspiels im Mittelalter"

Von

Hans Joachim Moser, Berlin

Hermann Kretzschmar hat als erster die Estampie in den großen Zusammenhang der geschichtlichen Entwicklung hineingestellt. Das konnte in seinem „Führer durch den Konzertsaal" 1. Abt. I 1913 S. 13 natürlich nur im Vorbeigehen geschehen, und doch verdient diese Gattung besonderes Interesse, da sie die älteste, uns noch bekannte selbständige Instrumentalform des Mittelalters darstellt.

Seit wir durch Pierre Aubrys Ausgabe (1907) die „Estampies et danses royales" kennen, hat es immer meinen Widerspruch erregt, daß erstere Tanzstücke sein sollen[2]). Eine dunkle, wohl auf Diez zurückgehende Etymologie will das Wort über ein provenzalisches stampare vom deutschen stampfen herleiten. Aber erst sehr späte Quellen kennen, soweit ich weiß, die Estampida einwandfrei als Tanz, so Praetorius im Sinne von „balletto, wenn dasselbe mit Schalmeyen und Pfeifen gespielt wird". Wie außerordentlich verallgemeinert damals schon das Wort gebraucht wurde, mögen zwei Zitate belegen: Francesco Rondinelli erzählt 1637 von der Beisetzung Kaiser Ferdinands II. „giuntosi al Duomo, nell' entrare si fece una

---

[1]) Aus der Festgabe für Hermann Kretzschmar, handschriftlich überreicht und hier erstmalig zum Druck gebracht.

[2]) So in H. Riemanns Musiklexikon sub „Estampida".

bella stampita su l'organo con la tromba" also etwa ein Concerto ecclesiastico im Stile Viadanas. Und im neueren Italienisch wird das Wort im Sinne eines langen, unerfreulichen Gesprächs (Tratsch, Gewäsch, Geschwafel) gebraucht[1]). Diese langweilende Umfänglichkeit der Estampiden sieht man bereits im 14. Jahrhundert im Anzuge, etwa in einigen reichlich langen Belegen der Hs. London Brit. Mus. Add. 29987[2]).

Je weiter man die theoretischen und praktischen Quellen zurückverfolgt, desto deutlicher ergibt sich mir, daß die Estampie kein Tanzstück gewesen ist: der Engländer Robert de Handlo (Couss. SS I S. 402) stellt der Ballata, Chorea und dem Rotundellus die Estampeta zwischen dem Cantifractus und den Floriture (einer Variationsform?) gegenüber, die Échecs amoureux (um 1375) trennen gleichberechtigt von der estampie die danses ebenso wie die chansons[3]) — vor allem aber definiert Johannes de Grocheo das wichtigste Unterscheidungsmerkmal der Estampie dahin, daß „ihr der Takt, den wir bei der ductia treffen, fehlt, und sie nur durch Unterscheidung von puncti erkannt wird"[4]), während er die ductia ein „mit gebührendem Takt gemessenes Tonstück" nennt, „weil die Rhythmen sie und die Bewegungen der Ausführenden bestimmen, den Sinn des Menschen zu zierlicher Bewegung nach den Regeln der Tanzkunst anfeuern und seine Bewegung in den ductien und choreis regeln".

Aus diesem Gegensatz der Rhythmik möchte ich eine neue Etymologie abzuleiten versuchen, ohne daß von ihrer Glaubwürdigkeit das ganze Problem abhängig gemacht zu werden brauchte. Wie wäre es, wenn man den „stantipes" (= „Stehfuß") von einem „stans pedibus" oder auch „stante pede", die „ductia" (= „Führerei") von einem „ducendo" her substantiviert hätte? Solche Bezeichnungen pflegen zuerst die Fachleute aufzubringen, in unserm Fall also die Spielleute, vagi, histriones, deren internationale Kunstsprache ja noch im 13. Jahrhundert das Lotterpfaffenlatein der Carmina burana war. Beiden Hauptwörtern sieht man noch die Rauhbeinigkeit der Substantivbildung an, offenbar sind sie aus Adverbialausdrücken entstanden.

Wann spielte denn nun der Fiedler stante pede oder pedibus stans und wann ducendo? Stehenden Fußes vor der sitzenden Zuhörerschar des Hofes, also als Instrumentalvirtuose; — daher denn auch die von Grocheo an den Estampiden gerühmte „Schwierigkeit, die den Sinn des Ausführenden und der Zuhörer ganz in Anspruch nimmt und die Gemüter der Reichen von schlechten Gedanken abzieht". Z. B. zeigt eine allerliebste, mir vorliegende lombardische Miniatur, wie solch mimus circulator vor dem sitzenden Gian Galeazzo Visconti stante pede die Viella spielt[5]) und bei Boccaccio (Dekamerone VII 10) werden eine Istampita und eine Canzone auf der Viola zwischen dem Vortrag zweier Novellen gespielt, ohne daß die zuhörende Gesellschaft sich zum Tanze erhoben und geordnet hätte. Das schließt gewiß nicht aus, daß die Estampida im Einzelnen viel Tanzgut thematisch übernommen haben mag. Das choream ducere, nämlich den Tanz durch Vorausschreiten anzuführen und dabei ducendo ludere, war aber das wichtigste Amt des Fiedlers als Tanzmeister, wie es uns (als ein Beispiel für viele) die Fresken zu Schloß Runkelstein in Tirol zeigen. Dadurch kommt eine sehr wesentliche Unterscheidung zwischen beiden ältesten Formen von Fiedelmusik zustande: die ductia (welche übrigens mit dem vom

---

1) Tommaseo e Bellini, Dizionario della lingua italiana.
2) Ein Bruchteil davon abgedruckt bei J. Wolf, Handbuch der Notationskunde I S. 434.
3) H. Abert in Sammelbände der IMG VI S. 354.
4) Joh. Wolf in Sammelbände der IMG I S. 65ff.
5) P. Poesca, La pittura e la miniatura nella Lombardia, Mailand 1912, S. 312.

conducere zweier Stimmen abgeleiteten conductus des Franko und des Anonymus IV nichts zu tun hat) ist straff periodisierte Gebrauchsmusik zum Tanz, die Estampie dagegen freier rhythmisierte Konzertmusik. Nun erklären sich auch all die kleinen Charakterstücke der genannten Londoner Handschrift wie lamento di tristano, tre fontane, la manfredina[1]) — es sind sozusagen die Sonaten des Mittelalters, während ebendort der trotto, la rotta, saltarello usw. Ductien, d. h. Tänze, sind[2]). Estampie (fr.), istampeta (ital.), stampenei (mhd.) dürften also Ableitungen von der mlat. Urform stantipes sein, nicht stantipes umgekehrt die gelehrte Latinisierung eines Volksbegriffs. Weiter beachte man den bedeutsamen Unterschied bei Grocheo: gelegentlich der Ductia spricht er nur von „den Ausführenden", umfaßt also den vortanzenden Spielmann und die nachtanzende Gesellschaft in einem einzigen Begriff — bei Besprechung des Stantipes dagegen unterscheidet er zwischen „dem Ausführenden" und „den Zuhörern", stellt also den Virtuosen und sein Publikum in deutlichen Gegensatz zueinander.

Den Estampiden fehlte nach Grocheo, was zum Tanz unentbehrlich ist, das ausgeprägt orchestische Element, um mit Saran[3]) zu reden. Das wird noch deutlicher aus Grocheos weiterer Beschreibung: „. . . der [taktlose] stantipes wird nur durch die puncti gegliedert; der punctus ist eine ordnungsgemäße Aneinanderreihung von Konkordanzen . . . die Anzahl der puncti beim stantipes beträgt meist sechs bis sieben, so bei den schwierigen Stücken des Tassynus — eine Hs. der medizinischen Fakultät von Montpelier enthält in der Tat noch derartige choses Tassin, womit aber natürlich nicht gesagt ist, daß die erhaltenen Stücke gerade die von Johannes de Grocheo erwähnten „schwierigen Estampiden" gewesen zu sein brauchen. Der Ausdruck Konkordanz deutet auf Zweistimmigkeit, Aubrys Estampies sind jedoch nur einstimmig, ebenso diejenigen aus Florenz; bleibt also übrig: das Punctum ist eine Melodie ohne besonders prägnante Struktur und Rhythmik — „nur", sagt Grocheo, „gliedert sich die zweimal wiederholte Melodie durch die Unterscheidung von Halb- und Ganzschluß". Daran knüpft sich bei den erhaltenen Denkmälern noch gern ein Refrain. Elias Salomonis (Gerbert Script. III 20) klügelt auch noch einen Zusammenhang zwischen der Anzahl der puncti und der Viellasaiten heraus. Die älteste Instrumentalestampie, von der wir wissen, die noch ins 12. Jahrhundert zurückreichende Calenda maya = Unterlegung des Troubadours Raimbault de Vaqueiras, hat nur drei, die Istampita ghaetta zeigt vier Punkte. Auch schon das spanische Libre d'Appolonio des 13. Jahrhunderts erzählt: „Sé far fremosos punctos"; eine wesentliche Verschiebung dagegen zeigt der Begriff bereits in des Ortiz „clausulas y puntos".

Unwillkürlich sucht der Blick noch weiter in die Vergangenheit zurückzuschweifen, um die Entstehungsgeschichte der Estampida zu erklären. Ich glaube in der Tat deutlich die Kunstform zu erkennen, aus der sie hervorgegangen ist, wenn ich meine Vermutung auch nur mit allem Vorbehalt aussprechen will. Woher kennen wir doch die frei Aneinanderreihung von musikalischen Sätzen, deren jeder durch die Wiederholung zweier entsprechender Zeilen entsteht? Aus der alten Sequenz. Es ist die Definition von Notkers noch vielzuwenig als Kunstwerk gewürdigtem Choralzyklus, diesem oft so wundersam fein gegliederten Organismus, der sich als einziges

[1]) Namen ähnlicher Vortragsstücke jener Zeit, wie la picchina, la forosetta, la martinella usf. bei A. Schering, Studien zur Musikgeschichte der Frührenaissance (1914) S. 121 — anscheinend alles Estampiden.

[2]) Ich verdanke den Einblick in diese Hs. der stets hilfsbereiten Güte von Joh. Wolf.

[3]) In seinem rhythmischen Kommentar zur Jenaer Liederhandschrift.

tonkünstlerisches Denkmal der gleichzeitigen Blüte des romanischen Baustils gleichwertig an die Seite stellt. Das Bindeglied zwischen ihm und der Estampie des 12. Jahrhunderts sehen wir in jenen leider nur linienlos neumierten Vagantensequenzen der Wolfenbüttler und Cambridger Lieder des 11. Jahrhunderts, deren teilweises Weiterleben bis zur Zeit der Carmina burana erwiesen ist[1]). Da haben wir die gleiche „rhythmuslose" Struktur der Zwillingssätze, die zunächst wie reine Prosa aussehen und erst durch die silbenzählende Wiederholung sich als genau auskalkuliert erweisen. Sehr merkwürdige Zusammenhänge tun sich auf: Joh. Wolf vermutet bei Besprechung der ältesten Orgeltabulaturen aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts (London Brit. Mus. Add. 28550), in beiden, aus vier bzw. fünf Punkti bestehenden Stücken habe der erste Punktus, mit clausum (Ganzschluß) nochmals auftretend, die Reihe zyklisch abschließen sollen[2]). Genau das Gleiche ist z. B. in der alten Spielmannssequenz vom Schneekind wirklich der Fall[3]), die Melodie des Anfangschorals kehrt nach der dritten Wiederholung des vierten Punctus codaartig wieder. Und jener Refrain, in den z. B. jeder Punctus von Aubrys uitime estampie real einmündet — kennen wir ihn nicht als konstruktiven Gedanken z. B. aus Notkers schöner Sequenz puella turbata mit dem Textanfang „cantemus cuncti melodum[4])" und dem reizvollen Kehrreim „Allelujah", nach dessen unterschiedlicher melodischer Artung sich drei Hauptteile innerhalb des ganzen Zyklus abheben? Freilich den Unterschied von apertum und clausum kennt Notker noch nicht als Gesetz, ähnliches tritt bei ihm jedoch öfters als Wechsel von Final- und Confinalschluß auf, z. B. in der Michaelssequenz „Ad celebres" viermal nach den Worten „per vospatris". So hätte also die Sequenz sich nicht nur in ihrer silbenzählenden Gestalt in Richtung auf die Meistersingerei, in ihrer rhythmisierten Epoche nach der Seite des Minnesängerleichs, sondern auch noch nach dem Bezirk der Instrumentalformen hin ausgewirkt. Ein so naher Zusammenhang mit vokalen Ursprüngen braucht uns bei der Estampie ebensowenig zu verwundern wie bei der Entstehung der neuzeitlichen Sonaten und Concerti — das Lied ist nun einmal seit je der Urquell aller musikalischen Formen gewesen. Gesungene Estampiden kennen wir ja genug — schon Vaqueiras dichtete und sang sein Mailied über „las notas de la stampida quel joglar fasion en las violas"; Grocheo erwähnt sie ebenfalls — da waren es wohl hoveliet, und der deutsche Minnesinger Boppe[5]) kennt das „ze doenen singen alle stampenien". Bei Oswald v. Wolkenstein[6]) jedoch hat das Wort, wie später in Italien, bereits seinen eigentlichen Sinn verloren; denn „aller welte stampenei" ist bei ihm nur noch geräuschvolle Lustbarkeit, und wenn er an anderer Stelle sagt „er von dir sicht sölche stampenei", dann bedeutet das sogar bloß noch Aufführung, Tun, Betragen.

So sehen wir nach einer Geschichte von mehreren Jahrhunderten den Namen der ältesten selbständigen Instrumentalform fast bis zur Wesenlosigkeit verblaßt.

Nachschrift.

Ein Jahr nachdem diese Ausführungen geschrieben waren, erfolgte die äußerst dankenswerte Veröffentlichung der erwähnten Instrumentalsätze aus der Hs. Br. Mus.

[1]) K. Bartsch, Die lat. Sequenzen S. 107—109.
[2]) Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1899 und Gesch. der Mensuralnotation I 363.
[3]) Ein Rohdruck der Wolfenbüttler und Cambridger Lieder in F. Kürschners Nat.-Lit. Band 162, S. 217.
[4]) Abgedruckt bei Schubiger, Sängerschule v. St. Gallen, Notenanhang Nr. 9.
[5]) Bartsch-Golther, „Deutsche Liederdichter" [4] S. 286.
[6]) Denkmäler der Tonkunst in Österreich, edd. Schatz u. Koller, Nr. 26_{26} und 96_{48}.

Add. 29987 durch Joh. Wolf unter dem Titel „Die Tänze des Mittelalters“ (Archiv für Musikwissenschaft I S. 10ff.), so daß ich mich nun über die Stücke selbst ausführlicher äußern darf. Mein hochverehrter Lehrer sagt dort zwar von den Estampiden, daß „ihr Tanzcharakter übrigens feststeht“ (a. a. O. S. 16), doch sehe ich mich eigentlich durch das in seinem Kommentar beigebrachte, willkommene Material in der gegenteiligen Auffassung erneut bestärkt.

Wenn es (a. a. O. S. 17) in der messe des oiseaux heißt „vier Viellaspieler haben vor der Dame eine neue Estampie gefiedelt“, so bestätigt sich wieder der konzertmäßige Vortrag vor einer sitzenden Zuhörerschaft, und wenn die Estampie ein Tanz wäre, so ließe sich schwer erklären, warum sie im Roman du comte d’Anjou samt den chancons royaux neben den danses, notes et baleries getrennt erwähnt wird — sie kann also mit diesen nicht identisch gewesen sein. Auch die lais et canconnetez, mit denen zusammen Gautier de Tournay sie erwähnt, brauchen nicht Tanzleiche und Reigenlieder gewesen zu sein. Der von Joh. Wolf im Aprilheft des Archivs (I, 336) veröffentlichte Breslauer Mensuraltraktat, ein schönes Gegenstück zu dem Straßburger Anonymus X (Coussemaker III), stellt Motette, Rondeau, Virelay, Ballade, „stampania sive stampetum“ (die einzige Gleichsetzung von Stampenei und Estampie!), Caccia und Radel zusammen, also lauter vom Gebrauchstanz unabhängige Kunstformen, die voneinander nur nach der Anzahl der Punkti (partes) und Halb- bzw. Ganzschlüsse (clausurae) geschieden werden; der Estampie werden zwei bis drei Teile zugestanden, und sie wird wegen ihrer an Quinten- und Oktavensprüngen reichen Melodik, die ja auch bei den Florentiner Beispielen auffallend hervortritt, in nahen Zusammenhang mit der uns vom Salzburger Mönch her bekannten „trumpet“ gebracht.

Wolf bezeichnet als ein Charakteristikum der damaligen Instrumentalwerke an fünfter Stelle „die straffe Periodisierung“, und eine solche wäre in der Tat auch ein unzweifelhaftes Erfordernis gerade für Tanzstücke. So gewiß diese klare Symmetrie wirklichen Tänzen (bei Wolf z. B. den Bicinien aus Harl. 978, dem Satz aus Oxford Bodl. Douce 139, dem Trotto[1]) und einzelnen Saltarelli eignet, ergeben sich doch gerade bei genauerer Analyse der Istampiden recht komplizierte rhythmische Bildungen. Z. B. zeigen in der nachstehend neu taktierten Istampida Ghaetta eigentlich nur die ersten sechzehn $^{12}/_{8}$-Takte jene einfache, dem Tanz zukommende Struktur; dann aber setzt bemerkenswerterweise der Ritmo di tre battute ein, und die Phrasenabgrenzung ergibt kein so schlichtes Bild mehr. Im vierten Punkt kommt man sogar nicht ohne den $\frac{3 \times 6}{8} = {}^{18}/_{8}$-Takt aus; ich fasse (unter Halbierung des Notenwerts und Oktavversetzung) nachstehend immer zwei bzw. drei Takte zu einem Großtakt zusammen — einzig zu dem Zweck, die jeweils relativ schwereren Takte hervorzuheben. Akzentsetzung zu Beginn jedes 2. bzw. 3. Taktes unter Beibehaltung der Wolfschen Taktstriche wäre genau sogut möglich gewesen. M. E. sind solche Umtaktierungen alter Musik keineswegs tragisch zu nehmen, denn die alten Taktvorzeichnungen hatten, wie sich hundertfach nachweisen läßt, in erster Linie rein notationsmäßige Bedeutung, während der moderne Taktstrich, den zur Geltung zu bringen eines unserer Hauptziele bei Übertragungen sein sollte, vor allem ein Akzent-, Struktur-, ja Phrasierungsmittel ist.

[1]) Als weiterer literarischer Beleg kommt vielleicht der zu Anfang des 16. Jahrhunderts mehrfach in Deutschland belegte „Drötter“ in Betracht vgl. Böhme, Gesch. des Tanzes in Deutschland I S. 54; trotto ist die Gangart des Pferdes zwischen Galopp und Schritt, also ‚Trab‘. Außerdem erwähnt den trotto das achte Sonett des Simone Golino di Prudenziani in Cod. Parm. 286 (Schering, Studien zur Mus.-Gesch. d. Frührenaissance S. 119). Dort wird die Istampita als Lautenstück erwähnt; über die Natur der übrigen Formen weiß ich nichts Gewisses.

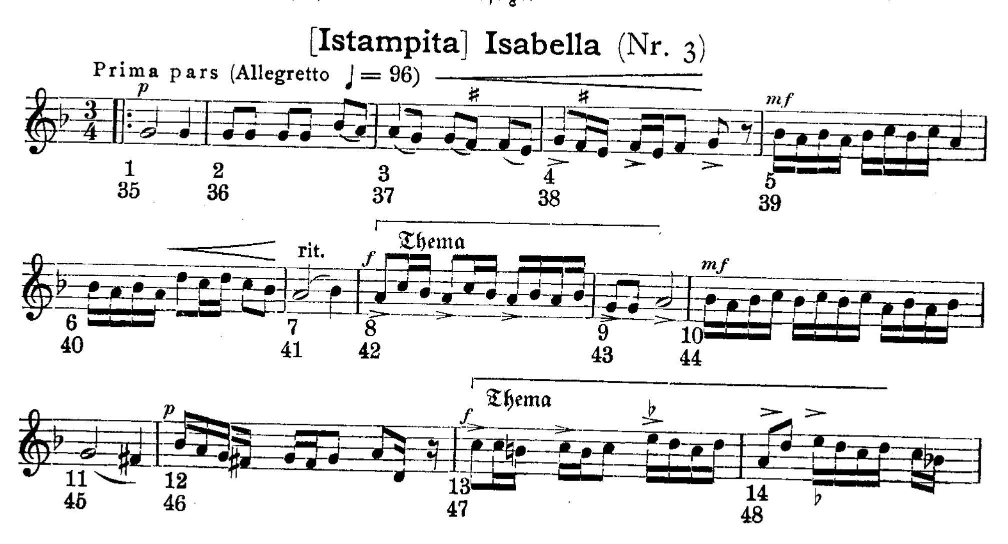
Istampita Ghaetta (Nr. 1)





Vollends unregelmäßig und schwer abgrenzbar sind die Perioden in der Istampita Isabella. Wie öfter in den Instrumentalsätzen dieser Handschrift beginnt sie mit einer freien, siebentaktigen Einleitung (ich erinnere an diese Ähnlichkeit mit vielen Notkerschen Sequenzen), um im 1. wie im 4. Punkt aus ruhiger Bewegung zu kürzeren Notenwerten überzugehen. Dann tritt das frische, an Nr. 2 der Ballettmusik zu Schuberts Rosamunde gemahnende Thema ein, aber sein Wiederauftreten auf den verschiedensten Tonstufen geschieht in so ungleichmäßigen Abständen wie etwa bei der modernen Fuge. Betrachtet man gar den sich zwingend im zweiten Punkt ergebenden Wechsel zwischen zwei- und dreizeitigen Großtakten, so hätte dieser wohl selbst den gewiegtesten Tänzer aus der Fassung zu bringen vermocht. Ich gebe, da der Ritmo di tre battuto hier fast durchgängig der herrschende ist, das Stück unter Reduktion auf die halben Notenwerte im 3/4-Takt und zu bequemerer Schlüssellesung in die höhere Oktave versetzt.

[Istampita] Isabella (Nr. 3)




Thema
de - cre -
- - - scen - - do
Ima volta
IIda volta
Secunda pars
dann Takt 26—34 u. 60—70.
Tertia pars
Thema
Thema
Thema
dann Takt 13—34 u. 47—70.

Quarta pars

p cre - - - - - - - - scen - - - - - - do

al

Thema vgl. Takt 8—9

vgl. Takt 17—18

cre - - - - - - scen - - - - - - - do

sic?

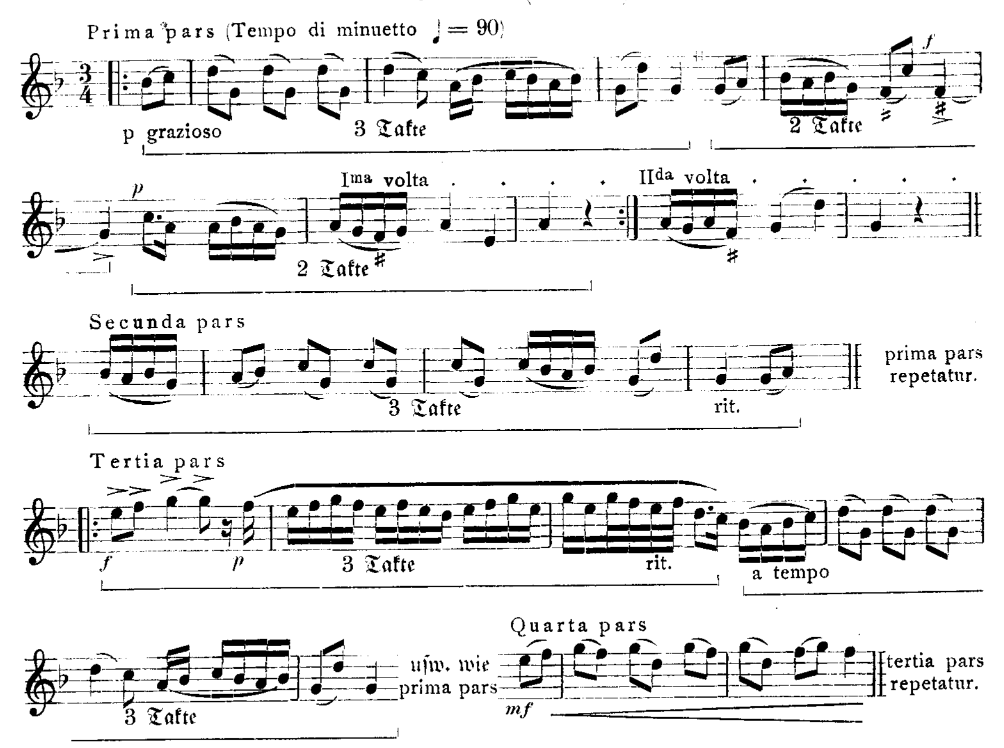
dann Takt 25—34 und 59—70.

Selbst einzelne Saltarelli sind so unregelmäßig gebaut, daß — unverderbte Überlieferung vorausgesetzt — ihr Verhältnis zur Tanzpraxis ein ähnliches gewesen sein mag wie das der Bachschen oder Leclairschen Sonatenallemanden, des Scherzo-Menuetts der Mozartschen Kammermusik und Sinfonien zu den entsprechenden Gebrauchstypen der Tanzmeister. Schon die Vielfältigkeit der zugrunde liegenden Grundrhythmen ist merkwürdig und weist darauf hin, daß Saltarello damals erst allgemeiner Sammelbegriff aller Springtänze gewesen sein wird oder diese Gattung (ähnlich den ebenfalls so höchst verwandlungsfähigen Correnten in der Ensembleliteratur des 17. Jahrhunderts) bereits ein „uneigentliches" Kammermusikdasein begonnen haben mag. Man beachte z. B. die unregelmäßige Taktanzahl in Wolfs Saltarello Nr. 12; derjenige Nr. 15 geht gewissermaßen im Gavottenrhythmus:



Nr. 11 dagegen unterliegt wieder dem Ritmo di tre battute und beginnt mit einem allerliebsten dreitaktigen Menuettgedanken; im Innern der nachfolgenden vier Takte herrscht eine merkwürdig differenzierte Motivik. Man bemerke den überzähligen, volltaktigen Einsatz zu Beginn des dritten Punkts — ein rechter Scherzo-Effekt!

Saltarello (Nr. 11)



Will man den Unterschied zwischen sequenz- bzw. kanzonenmäßiger Estampida und wirklicher Tanzform besonders deutlich erfassen, so betrachte man das Lamento di Tristano und die Manfredina mit der jedesmal angehängten Rotta. In beiden Fällen handelt es sich, ähnlich der Kalenda maya-Estampie, vermutlich um die Instrumentaltranskription eines aus drei Gesätzen (vom Sequenzstandpunkt könnte man sagen „Chorälen") bestehenden Liedes. Im ersteren Fall wird es ein Klagegesang Tristans gewesen sein, als dieser (nach der Fassung der Cento novelle antiche) sich von Isotta mit dem Vetter Kedino betrogen glaubt und nach langer Verzweiflung im Wahnsinn stirbt; das andre Mal — man beachte die auffällige Verwandtschaft der Melodik — könnte es sich um einen Klagegesang handeln, den das Volk König Manfred in den Mund legte, wie er von seinem Fiedlerorchester verlassen (vgl. Ottokars Reimchronik, Monum. Germ. hist.) in der Schlacht bei Benevent fällt.

Aus diesen weitgeschwungenen, seltsam ergreifenden Weisen wird nun eine Tanzvariation in kurzatmigen, volksmäßigen Perioden von glattester Symmetrie gewonnen — die dreipunktige Rotta. Diejenige zum Tristanlais erinnert thematisch überraschend an Bachs bekannte Loure aus einer Cellosuite, diejenige zur Manfredina ist in ihrem ersten Punktum geradezu von einer etwas brutalen Orchestik. Da es sich wieder um dreiteilige Großtakte handelt, und die Repetitionsklammern der Handschrift verschiedentlich Verwirrung zeigen, seien beide Stücke nochmals hergesetzt.

Ein ähnliches Prinzip der Variationensuite begegnet in den Lautentänzen von Attaignant (1529): mehrfach wird ein textloses Lied („subjectum") zuerst in Gesangnoten gebracht, dem sich dann intavoliert eine Tanz-Variation im geraden oder ungeraden Takt (Bassedanse) sowie ein abtanzartiger Tourdion angliedert.


Lamento di Tristano (Nr. 13)
Prima pars (Andante espr. 𝅗𝅥 = 32)
p dolce
Ima volta
IIda volta
Secunda pars
Ima volta
IIda volta
Tertia pars
usw. Takt 3—8 und 11—16.
La rotta Prima pars (Allegro aperto 𝅗𝅥 = 75)
Ima volta
IIda volta
Secunda pars
Ima volta
IIda volta
Tertia pars
Ima volta
IIda volta.
La Manfredina (Nr. 14)
Prima pars (Andante espr. 𝅗𝅥 = 32)
Ima volta
p dolce



Eine gewisse Schwäche der meisten Estampiden soll nicht unerwähnt bleiben, da sie sich bei den zwei letzten Beispielen besonders aufdrängt: die Sterilität der Erfindungsgabe in den weiteren Punkti. Es ist, als hätte der Komponist alle Phantasie in dem ersten Gesätz erschöpft — in den folgenden Chorälen bemüht er sich durch kleine, zumal notationsmäßige Varianten etwas Neues zu sagen, ist aber froh, sich je eher je lieber wieder ins Gleis der prima pars zurückfinden zu dürfen.

Ich hoffe mit dem Gesagten den Beweis nicht schuldig geblieben zu sein, daß die Estampiden — mag man die Wortgeschichte erklären wie man will — keine Gebrauchstänze gewesen sein können, es also auch nicht angehen dürfte, wirkliche Tänze ergänzend mit dem Namen Estampie zu belegen. Vielmehr scheint es sich bei diesen Stücken um bedeutsame Ausgangspunkte einer zum Vokallied parallelgehenden Literatur instrumentaler Charakterstücke zu handeln, die höchstens noch Tanzelemente in absoluter Idealisierung zeigen. Estampiden wie Bellicha, tre fontane, Cominciamento di gioia legen programmatische Deutung nahe. Die höchst interessanten tonart-

lichen und Vorzeichnungs-Probleme, die sich kaum mit der einfachen Formel „Dur-Moll" erschöpfen lassen, werden sicher noch weitere Erörterungen nach sich ziehen.

Daß diese eigenartigen Denkmäler der Betrachtung und Besprechung leicht zugänglich gemacht worden sind, dankt die Musikwissenschaft wie so vieles Andere der unermüdlichen Forschertätigkeit von Johannes Wolf. Auch vorstehende Bemerkungen sollen nur ein Zeichen des Dankes dafür sein.

Eine polnische Orgeltabulatur aus dem Jahre 1548

Von

Zdzisław Jachimecki, Krakau (verfaßt i. J. 1913)

In der reichhaltigen Sammlung handschriftlicher Denkmäler der älteren polnischen Musik des Herrn Alexander Poliński in Warschau muß in erster Reihe ein kostbares Orgeltabulaturbuch aus der ersten Hälfte des 16. Jahrh. genannt werden. Einer Inschrift auf der inwendigen Seite des hölzernen Umschlags entnehmen wir, daß die Tabulatur der Bibliothek des Ordens des Heiligen Geistes in Krakau gehörte. Nach dessen Aufhebung im dritten Dezennium des 19. Jahrh. durchforschten einige Krakauer Gelehrte die Bibliothek des Klosters; da sie aber die Bestimmung des seltsamen Buches nicht verstanden, sandte man die Tabulatur an den angesehenen polnischen Komponisten Karol Kurpiński in Warschau, welcher die Musikrätsel derselben erklären sollte. Bis zu seinem 1857 erfolgten Tode hat Kurpiński diese Aufgabe nicht erfüllt. Die Tabulatur ging, wie überhaupt der ganze Nachlaß Kurpińskis, in den Besitz seines Schwagers, eines Warschauer Komponisten namens Józef Brzowski, über, welcher kurz vor seinem Hinscheiden (1888) die Tabulatur an den heutigen Inhaber abtrat. Prof. A. Poliński machte in seinem bekannten Werke Dzieje muzyki polskiej eine flüchtige Mitteilung über die Tabulatur. Der großen Liebenswürdigkeit Herrn Polińskis verdanke ich die Möglichkeit eines eingehenderen Studiums der Tabulatur.

Unsere Tabulatur entstand um dieselbe Zeit, in der auch ein anderes polnisches Orgelbuch, das des Joannes de Lublin, geschrieben wurde[1]). Die einzige Zeitangabe, die in die Tabulatur eingeschrieben wurde, A. D. 1548, befindet sich auf Seite 318. Das Buch zählt heute 362 Seiten (Größe 29 × 20 cm), mehrere davon sind leer geblieben; einige Blätter wurden aus dem Buche ausgeschnitten. Somit ist die Tabulatur, nach jener des Joannes de Lublin, die zweitgrößte der erhaltenen Orgelbücher aus der ersten Hälfte des 16. Jahrh., eine der inhaltsreichsten und historisch jedenfalls sehr wichtig.

Das Orgelbuch ist in schöner, deutscher Orgeltabulaturnotation geschrieben, sorgfältiger als die andere polnische Tabulatur. Das Liniensystem besteht durchweg aus sieben Linien, darunter stehen kleine und große Buchstaben mit den üblichen Mensuralzeichen. Das Spezifische an der Schreibweise der Tabulatur bilden die durch die ganze Länge der Seite senkrecht laufenden Linien; in den zwischen ihnen gebildeten Abständen werden die Notenzeichen und Buchstaben taktweise angebracht, so daß ein Abstand dem Wert einer Brevis entspricht. An den äußerst seltenen Stellen der

---

[1]) Vgl. Adolf Chybiński, Polnische Musik und Musikkultur des 16. Jahrhunderts in ihren Beziehungen zu Deutschland. Sammelbände IMG XIII, 3.

Tabulatur, wo das tempus perfectum vorkommt, wird die gleiche Methode für die diesem tempus entsprechende Takteinheit befolgt. Juan Bermudo erklärte in seinem Werke Declaracion 1555 diese Methode für „barbarisch“[1]); ungeachtet dieser scharfen Kritik haben sich ihrer die ihm folgenden Generationen zur vollen Befriedigung der Menschheit bedient. Somit ist unsere Tabulatur eines der frühesten, uns bekannten Beispiele der modernen Partitur, und sogar einer völlig entwickelten.

In höherem Grade als gewisse Einzelheiten der Schrift, welche in den Hauptmerkmalen von bekannten Denkmälern der Tabularnotation nicht abweicht, interessiert uns der Inhalt der Tabulatur. Möge hier also ein Verzeichnis der in der Tabulatur enthaltenen Sätze folgen. Soweit es ging, wurden die Kompositionen, bei denen die Namen ihrer Autoren nicht genannt sind, agnosziert. Bei einigen Sätzen konnten die Quellen ihrer Herkunft nicht ausfindig gemacht werden. Da ich andere Abschriften einiger in der Tabulatur enthaltenen Kompositionen nicht finden konnte, darf man annehmen, daß sie, obwohl von den bekanntesten Meistern jener Epoche stammend, uns nur in dieser Handschrift (falls sich später weitere Abschriften nicht finden sollten) erhalten sind.

1. S. 1—2. Preambulum magnum. 4 St.
2. S. 2. Preambulum N. C. Pro introductionis peduum applicare. 4 St.
   (Dieses Monogramm bezeichnet einen bis jetzt biographisch nicht näher bekannten polnischen Komponisten namens Nicolaus Cracoviensis, wie man aus der Inschrift auf S. 47 erfährt. Nicolaus Cracoviensis ist mit mehreren Sätzen in den beiden polnischen Tabulaturen vertreten. Man erkannte in ihm eine bedeutende Persönlichkeit polnischer Musikgeschichte der Epoche vor Sebastian Felsztynski und Waclaw Szamotulski.)
3. S. 3. Aliud preambulum N. C. (manualiter?) 4 St.
4. S. 4., 5. Tantum ergo Sacramentum N. Z. 4 St.
   (Ein analoger Satz zu dem gleich betitelten der Tabulatur des Johannes de Lublin f. 85 a. u. b.) Das Monogramm N. Z. bis jetzt nicht erklärt
5. S. 6—9. Deus qui sedes. (Komponist unbekannt.) 4 St.
6. S. 10. Infunde unctionem (tuam). 4 St.
   (Identisch mit der Komposition der Tabulatur von Joh. de Lublin f. 91a. Cantus firmus derselbe wie in dem Satz des Fundamentbuchs von Hans von Constanz [Johannes Büchner] S. 128[2]).
7. S. 11. Fuga (Canon). 4 St.
8. S. 12. Alia Fuga. 4 St.
9. S. 13—14. Sequitur nunc psalmus Deus laudem meam ne tacueris. 4 St.
10. S. 15—17. Secunda pars (supradictis psalmi). 4. St.
11. S. 18. Przez thwe szwyęte zmarthwywsthanye (Durch dein heilig Auferstehen). 3 St.
    (Die Komposition stützt sich auf das alte polnische Kirchenlied. Eine veränderte Bearbeitung findet sich in der Tabulatur des Joh. de Lublin f. 157b.)
12. S. 19—21. Cum Sancto Spiritu ex Officio Josquini. 3 St.
    (Eine Lautenbearbeitung desselben Satzes von Josquin, dessen Ursprung aus einer Messe Josquins unbekannt ist, enthält: Der ander theil des Lautenbuchs, 1536, von Hans Newsidler. Nr. XL. JoszQuin. Cum Sancto Spiritu.)
13. S. 21—24. Capellae Leonis Papae. 4 St.
    (Der Satz stimmt mit keinem Messenteil des Sammelwerkes von Andreas Antiquis de Monte: Liber 15 Missarum aus dem Jahre 1516, welches Papst Leo X. dediziert wurde. Ein Vergleich mit den reichen thematischen Katalogen der vatikanischen Kodize von Prof. Johannes Wolf, in welche mir freundlichst Einsicht gewährt wurde, führte zu keinem Resultat.)

---

[1]) Vgl. Otto Kinkeldey, Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts. S. 188.

[2]) Vgl. Karl Paesler, Das Fundamentbuch von Hans von Constanz. Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft. 5. Jahrg. S. 157.

14. S. 25. Quod dudum immensis ardent mea pectora. 4 St.
(Quelle und Komponist unbekannt.)
15. S. 26—28. Sub tuum praesidium. 4 St.
Quelle und Komponist unbekannt.
16. S. 29—30. Per mio bente Veder Italicum. 4 St.
Die Vergleichung mit dem Sammelwerk: Canzoni nove con alcune scelte de varii libri di canto. Sculpito in Roma per Andrea Antiquo de Montona e fatto imprimare in compagnia di Columba Miniatore . . . 1510, ergab, daß die genannte Komposition identisch ist mit dem Satze von Bartolomeo Tromboncino: Per mio ben ti vederei[1].
17. S. 30. Nas Sbawyczyel (Nasz Zbawiciel, Unser Heiland). 3 St.
Der Tenor des Liedes identifiziert sich mit der Melodie: Jesus Christus, unser Herr und Heiland aus der Sammlung: Christliche Gebet und Gesaeng auff die heilige Zeit und Fayertage von Christophorus Hecyrus zu Prag 1581.
18. S. 31—32. Aliud preambulum super concordantias. 4 St.
19. S. 32—33. Animoso meo desiderio. 4 St.
Es ist eine Transkription der Frottole von Bartolomeo Tromboncino „Animoso mio desir" enthalten im Sammelwerke: Frottole libro secondo 1516 (Ant. Laneto in Neapel?) Bibl. Marucelliana in Florenz[2]).
20. S. 34. Preambulum in C. in principio cantus faciendus. 4 St.
Mit wenigen Abweichungen identisch mit dem preambulum aus der Tabulatur des Johannes de Lublin. f. 18b.
21. S. 34—35. Aliud preambulum ad d. 4 St.
Der erste Takt entspricht dem Anfang des Preambels super d der Tabulatur des Johannes de Lublin. f. 19a.
22. S. 35—36. Preambulum. 5 St.
Identisch mit dem Preambulum der anderen polnischen Tabulatur, f. 19b.
23. S. 36. Preambulum. 4 St.
Identisch mit dem Preambulum der Tabulatur Johannes de Lublin, f. 20a.
24. S. 37. Preambulum. 4 St.
Die ersten zwei Takte identisch mit dem Anfang des Preambulum der Tabulatur Johannes de Lublin, f. 91b.
25. S. 37—38. Ecce panis angelorum. N. Z. 4 St.
26. S. 39. Aus guthen gronth (Aus gutem Grund). 4 St.
Eine vierstimmige Orgelbearbeitung des fünfstimmigen Liedes von Ludwig Senfl, enthalten in Georg Forsters „Außzug . . . teutscher Liedlein", Nr. 42. Nürnberg 1539 und bei Johann Ott: „115 weltliche und einige geistliche Lieder", Nr. 106, 1544[3]).
27. S. 40—44. Valde mane una Sabatorum. 5 St.
Eine zweite Komposition der Tabulatur, Nr. 66, Valde mane, ist von der obigen verschieden.
28. S. 44—47. Kyryeleyson pascale. N. C. (Nicolai Cracoviensis).
Das Grundthema dieses Satzes ist identisch mit dem Thema des Kyryeleyson primum pascale Josquin, Nr. 40. In der Tabulatur des Johannes de Lublin kommt dasselbe Kyrie pascale zweimal vor, f. 155b und 190bff.
29. S. 47—48. Ortus de Polonia (Stanislaus). 3 St.
30. S. 48—52. Gaude Dei genitrix. 2 Teile. 3 St.
31. S. 53—54. Nasz Zbawiciel Pan Bog (Unser Heiland, Herr Gott). 3 St.
Die Komposition völlig verschieden von Nr. 17.
32. S. 54—59. Salve regina, ed te clamamus, ergo advocata. 3 St.
33. S. 59—64. O sacrum misterium. Fink (Henricus Finck). 4 St.
Ein bis jetzt unbekannter Satz des bekannten Meisters.

---

[1]) Vgl. E. Vogel, Bibliothek der gedruckten weltlichen Musik Italiens usw. II. S. 372.
[2]) E. Vogel, Bibl. der gedr. weltl. Musik Italiens. II. S. 373.
[3]) Vgl. auch: Publikationen der Gesellschaft für Musikforschung, Band III.

34. S. 64—70. Miresone (?). 4 St.
Wahrscheinlich eine Programmkomposition.
35. S. 73—82. Ich stund (an einem Morgen). 4 St.
Die Melodie stammt vielleicht aus der Sammlung von Hans Ott: Hundert und einundzweinzig neu Lieder ... 1534. Zum Vorbild wurde Nr. 22 dieser Sammlung gestellt, da die anderen Nummern, 23, 24 und 25, andere Tenöre haben.
36. S. 82—84. Fuga (Canon). 4 St.
37. S. 84—87. Fuga Josquini. 4 St.
Dieser Kanon stimmt mit den bekannten Kanons von Josquin aus den Werken von Sebald Heyden, Bicinia gallica ... von Rhau und Glarean, wie von Paix (1594) nicht überein.
38. S. 87—91. Decus mundi. 4 St.
Komponist und Quelle unbekannt.
39. S. 91. Christus iam surrexit. N. Z. 3 St.
Der Tenor der Komposition wurde aus der Melodie des Liedes Christus iam surrexit aus der Sammlung Michael Vehes: New Gesangbuchlein Geistlicher Lieder ... 1537 gebildet.
40. S. 92—97. Kyryeleyson pascale magistri Josquini. 4 St.
Ein unbekannter Satz Josquins.
41. S. 97—100. Nasz Zbawiciel (Unser Heiland) N. Z. 3 St.
Das imitatorisch durchgearbeitete Thema identisch mit Nr. 17.
In der Tabulatur des Johannes de Lublin kommt dieses Thema in dem Satze von N. C. f. 105 ab vor.
N. Z. wird durch den Schreiber der Tabulatur ein Krakauer genannt.
42. S. 100—101. Versus. 4 St.
43. S. 102—104. Ortus (de Polonia). 4 St.
Eine andere Bearbeitung desselben Cantus firmus wie Nr. 29.
44. S. 104—107. Non vos relinquo. 4 St.
Komponist unbekannt.
45. S. 108—113. Sequuntur nunc psalmi. Beatus vir qui non abiit. 4 St. Wilhelm Breitengasser. (Bis jetzt unbekannte Kompositionen des deutschen Komponisten.)
46. S. 114—119. Beati omnes qui timent Dominum. 4 St. Wilhelm Breitengasser.
47. S. 120—128. Credidi propter quod ... 4 St. 4 Teile. Wilhelm Breitengasser.
48. S. 132—135. Benedictus Dominus qui docet manus meas. 4 St. W. Breitengasser.
49. S. 135—139. Domine non est exaltatum cor meum. 4 St. Wilhelm Breitengasser.
50. S. 140—146. Jubilate Deo omnis terra. 4 St. Wilhelm Breitengasser.
51. (147—177 leer.) S. 178—179. Panis transpositus ad minorem tactum. 5 St.
Komponist unbekannt.
52. S. 180—185—188. Melchisedeck. 4 St. II Theile. Fynk (Heinrich Finck).
Eine aus keiner Handschrift und keinem gedruckten Sammelwerk bekannte Komposition von Finck.
53. S. 188—191. Pulcherrima. 4 St. (O pulcherrima mulierum?)
Komponist unbekannt.
54. S. 191—193. Trocz lychyer. 4 St.
Die Bedeutung dieses Titels ist schwer zu erklären. Das alte deutsche Lied gibt hier keinen Anhaltspunkt. Weder Prof. Joh. Wolf, noch die germanistischen Philologen Prof. Johannes Bolte (Berlin) und Wilhelm Creizenach (Krakau) vermochten die Frage zu lösen.
55. S. 194—195. Quotidie eram apud vos. 5 St.
Es ist eine Orgelbearbeitung der fünfstimmigen Motette, entnommen der Sammlung Johann Walthers: Wittembergisch Geistlich Gesangbuch 1524, 1525, 1537, 1544 usw.
In der Tabulatur des Johannes de Lublin befindet sich dieselbe Komposition unter dem Titel Cotidie apud vos eram in templo docens, f. 184 b.

56. S. 196—197. Magistri Pauli Carmen. 3 St. (Paulus Hofheimer.)
Ein Satz des deutschen Meisters, welchen ich an keiner anderen Stelle, weder gedruckt noch handschriftlich gefunden habe.
57. S. 198—199. Fuge, fuge cor meum. 4 St.
Der Titel des Madrigals von Verdelot: Fuggi, fuggi cor mio wurde hier lateinisch angegeben. Der Satz stimmt mit dem Verdelotschen Madrigal (P. 20 der Ausgabe: Di Verdelotto tutti li madrigali del primo et secondo libro a 4 voci, 1540, apud Ant. Scottum) überein.
58. S. 200—202. Tribularer. 4 St. (Tribularer si nescirem.)
Nach Vergleichung dieses Satzes mit einer großen Anzahl ähnlich betitelter Kompositionen der ersten Hälfte des 16. Jahrhs. vermochte ich die Quelle, der dieser Satz entnommen wurde, nicht festzustellen. Es gelang mir nicht, in das Sammelwerk Gardanos 1544a Einsicht zu bekommen, um die Komposition Jacob van Berchems zu vergleichen.
59. S. 203—205. Ortus de Polonia (Stanislaus). N. Z. 4 St.
Cantus firmus identisch mit dem der Nr. 29, Bearbeitung ganz verschieden.
60. S. 206—208. Crux fidelis. N. Z. 4 St.
Der Satz ist gebildet auf dem Hymnus Crux fidelis inter omnes.
61. S. 209—211. Ingresso (Zacharie in templum Domini). 4 St.
Die Quelle unbekannt.
62. S. 212—220. Bellum Franciae. 4 St. 2 Teile.
Eine Orgeltranskription der Programmkomposition Clement Jannequins La guerre.
63. S. 221—227. Flecte manus. 4 St.
Komponist unbekannt.
64. S. 228—229. Per merita Sancti Adalberti. 4 St.
Eine zu Ehren des in Polen populären Heiligen verfaßte Komposition eines unbekannten Komponisten.
65. S. 230—232. Vita in ligno moritur. 5 St.
Ein analoger Satz findet sich in der Tabulatur des Johannes von Lublin.
66. S. 232—235. Et valde mane. 5 St.
Der Satz völlig verschieden von der Komposition Nr. XXVII.
67. S. 235—239. Oratio. 4 St.
68. S. 240—243. Finitur Josquin (nicht ganczer). 4 St. Finitur cum sancto spiritu ex officio Josquin.
69. S. 244—246. Benedictus. 3 St.
Komponist und Quelle unbekannt.
70. S. 246—247. Ecce quam bonum. 4 St.
71. S. 248—249. Patris sapientia. 4 St.
Das Thema dieses Satzes wurde dem deutschen Kirchenliede: „Gott des Vaters Weisheit schön" entnommen. Dasselbe Thema finden wir benutzt in dem Satze der Tabulatur des Johannes von Lublin. f. 120b.
72. S. 250—251. Dominus secundum actus nostros noli nos judicare. 4 St.
73. S. 252—253. Der Titel schwer lesbar: Non est (vestrum) [verbum] nisi ha[bet] vitam (?). 4 St.
74. S. 254—256. Non vos reliquam orphanos. 4 St.
Identisch mit Nr. 44.
75. S. 256—257. Quam dura sunt arma cupidinis. 4 St.
Die Komposition weist kein Druck noch eine Handschrift der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts auf.
76. S. 258—259. De Sancto Spiritu muteta. 5 St.
Komponist und Quelle unbekannt.
77. S. 260—263. Invocate nomen Domini omnes gentes. 4 St. (2 Teile.)
78. S. 264—268. Et universi pulveris. 4 St. (2 Teile.)
S. 269—271 leer.
79. S. 272—274. Da pacem, Ludovici Sveyczer. 4 St. (Ludwig Senfl.)

Ein anderes Da pacem von L. S. (Ludw. Senfl) ist uns bekannt aus der Handschrift der Bibliothek Proske in Regensburg (Abteilung Butsch, 1538 J. Kat. 211).

80. S. 276—280. (S. 275 leer.) Surge Petre. Angelus Domini. 4 St.

Als den hier nicht genannten Komponisten dieser Motette erkennen wir Nicolaus Gombert aus dem Werke: Nicolai Gomberti, Musici Imperatorii, Motectorum ... in lucem aeditorum, Liber secundus. Venetiis apud Hieronymum Scotum 1541 (auch 1542), wo dieser Satz mitgeteilt ist.

81. S. 280—281. Con lacrime sospir. Verdelot. 4 St.

Das Madrigal von Verdelot konnte dem Sammelwerke 1533 „Madrigali noui de diuersi excellentissimi Musici" Roma 1533, oder der späteren Lautentranskription von Willaert entnommen werden.

82. S. 282—283. Eyn feste [Burg] isth unser got. 4 St.

Der Verfasser der Tabulatur entnahm dieses geistliche Lied der Sammlung: „Neue deudsche Geistliche Gesenge" von Georgen Rhau, v. J. 1544. Es stammt von Stephan Mahu und ist fünfstimmig gehalten. In der Orgeltranskription wurde der Satz vierstimmig umgearbeitet; die vierte Stimme wurde weggelassen.

83. S. 284—285. nyewyem. 4 St.

Der Schreiber der Tabulatur bekennt in der Aufschrift „nyewyem" (ich weiß es nicht), daß ihm der Titel und der Komponist des Satzes unbekannt waren. Man findet in zeitgenössischen Werken (z. B. in dem Sammelwerke: Concentus octo, sex ... vocum, 1545 von Philippus Ulhardus), Sätze, deren Autoren dem Verleger selbst unbekannt waren (Nr. 1 und 6 des gen. Sammelwerkes: incognito authore).

84. S. 286—287. Vita in ligno moritur. 5 St.

Es ist schwer festzustellen, ob dieser Satz unabhängig von anderen unter diesem Titel in der Tabulatur enthaltenen ist, oder einen weiteren Teil des vorangehenden bildet.

85. (S. 288—313 leer) S. 314—315. Et in terra pax hominibus, per octauas. 4 St.

Dasselbe Thema erscheint in der analogen Komposition der Tabulatur von Johannes de Lublin, f. 23b.

86. S. 316—317. Domine Deus agnus Dei. 4 St.

87. S. 318—319. Sanctus Angelicus. 4 St. Anno Domini 1548.

Komponist und Quelle unbekannt.

88. S. 321—323. Fladrasens (?) 4 St.

Die Herkunft dieses Satzes ist nicht festzustellen.

89. S. 324—330. Vita in ligno moritur. 5 St.

90. S. 330. Fuga Josquini. 3 St. (finitur fuga Josquini.)

Der Anfang des Satzes, welchen ein Zeichen angeben soll, ist nicht zu finden.

91. S. 332—335, Ende S. 340. Deus qui sedes. 4 St.

Der Verfasser der Tabulatur entnahm diesen Satz der Sammlung: „Witembergisch Geistlich Gesangbuch" v. J. 1524 (u. a.). Die Tabulatur von Johannes de Lublin enthält ihn f. 116b Deus qui sedes super tronum[1]).

92. S. 336—340. Fuga Josquini. 3 St.

Auch dieser Kanon dürfte, wie die anderen von Josquin, anderswo nicht bekannt sein.

93. S. 341—343. Ach ych nycht (Ach ich möcht?) 3 St.

(Wahrscheinlich ein deutsches Lied; unbekannt Erk und Böhme: Deutscher Liederhort.)

94. S. 344—345. Sanctus solemne. N. Z. 4 St.

Einen gleichen Satz enthält die andere polnische Tabulatur, f. 154b. Monogramm N. Z. dort nicht angegeben.

95. S. 346—349. Aliud Sanctus solemne. 4 St.

96. S. 350—352. Gaudeamus. N. Z. 4 St. (Introitus in festo Mariae Virginis.)

97. S. 352—353. Gloria. N. Z. 4 St.

---

1) Adolf Chybinski hat es nicht versucht, die nicht mit deutschen Titeln versehenen Sätze der Tabulatur von Johannes de Lublin, welche aber deutscher Provenienz sind, ihrer Herkunft nach festzustellen. (Vgl. den Aufsatz: „Polnische Musik und Musikkultur", Sammelbände IMG XIII, 3.)

98. S. 354—359. Kyrie eleizon fons bonitatis. N. Z. 4 St.
Der Tenor entspricht der Melodie des Liedes: Panie nasz studnico dobroci.. Vgl. Cantionale (Kancyonał) von Walenty z Brzozowa 1554, f. 16a.
99. S. 359—360. Et in terra solemne. 4 St.
100. S. 361—362. Domine Deus Agnus Dei. 4 St.
Komponist unbekannt.
101. S. 362. O królach polskich. 5 St.
Das einzige polnische weltliche Lied der Tabulatur wurde allem Anschein nach vielleicht ein wenig später als die übrigen Sätze in die Handschrift eingetragen.

Die Parodie in der Villanella[1]

Von

Alfred Einstein, München

Das ästhetische Problem des Musikalisch-Komischen hat in der letzten Zeit mehrmalige Behandlung erfahren[2]; um so seltener sind Beiträge zu seiner Geschichte. Als solch ein bescheidener Beitrag zu dieser Geschichte möchte die folgende Studie über die Parodie in der Villanella aufgefaßt werden.

Die künstlerischen Absichten der Villanella sind nicht selten verkannt worden. Nichts war unrichtiger, als diese Kinder fröhlicher Laune gerade dadurch ernst zu nehmen, daß man sie für „Machwerke“, für Zeugnisse von Ungeschicklichkeit und kompositorischer Plumpheit hielt: gegen diese Auffassung hat schon Chrysander, geleitet durch ein Kapitel in Zacconis Prattica di musica, protestiert und darauf hingewiesen, daß sie von anerkannten Tonsetzern wie Nola und Primavera geschaffen, von Meistern wie Claudio Merulo gedruckt und korrigiert worden seien. Im akkordischen Volksgesang hätten die Musiker Italiens eine Anregung gefunden, sowohl der jährlichen Faschingstollheit den geeignetsten Ausdruck zu verleihen, als mit seiner Nachahmung der Neigung zu fröhnen, „alles Regelwerk durch Abschüttelung zu verspotten, je stärker sie damals durch den musikalischen Tagesdienst an dasselbe gefesselt waren ..., diese Quelle der Narrheit in ihr Bette zu leiten und damit gleichsam über die eigene Kunst sich lustig zu machen“[3].

Der Verstoß gegen die Satzregeln, der im Gebrauch reiner Quintenfolgen liegt, ist aber nur ein Einzelfall, ein Teil der mannigfachen Tendenz der Selbstverhöhnung, die durch einen großen Teil der italienischen Liedproduktion im 16. Jahrhundert hindurchgeht. Schon in der Bezeichnung „Canzoni alla Villanella“ liegt ja der Hinweis, das Eingeständnis des — wenn nicht Parodistischen, so doch Abgeleiteten der ganzen Gattung. Der Musiker und mit ihm das Publikum, für das er singt, hat das Bedürfnis, sich dann und wann in den Bauernkittel zu stecken und in dieser freilich nur halben Verkleidung sich ein wenig über oder neben die Konventionalität seiner sonstigen Lebensformen zu stellen. Daß die Villanella nicht reines Volkslied, sondern nur Imitation des Volksmäßigen ist, hatte schon Kiesewetter[4] erkannt; und Ambros

---

[1] Aus der für Hugo Riemanns 70. Geburtstag bestimmten handschriftlichen Festgabe.

[2] Vgl. Rich. Hohenemser, Über Komik und Humor in der Musik. (Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1917.)

[3] Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft IX, 310.

[4] Geschichte der europ.-abendl. ... Musik S. 63: ... „Lieder, die in der Dichtung [!] den Volkston nachahmten ...“

hat sehr hübsch ausgeführt [1], daß die Villanella nur „eine reflektierte Simplizität, ein Flüchten aus der feinduftenden, vornehmen, edlen Atmosphäre des Madrigals in tiefe Regionen, wo man sich einmal gehen lassen kann, ohne doch das angeborene und anerzogene vornehme Wesen zu verleugnen", bedeutet. Wenn also der Novellist Pietro Fortini aus Siena (1500—1562) für unsere Liedlein folgende Charakteristik findet: „. . . certe canzoncine *alla napolitana*, come a dire, al modo nostro, *alla villana*; e alla romanesca si domandano *alla montanina*", so ist das besser und genauer als die Erklärung Zarlinos (Ist. arm. IV, 1; 297): „perche in una maniera si cantano le canzoni, che si chiamano *Villote* ne i luoghi vicini a Vinegia et in una altra maniera nella Thoscana et nel reame di Napoli", besser auch als das einfache deutsche „Bauernliedlein", weil es das Abgeleitete der Gattung bezeichnet, das wieder Zacconi betont hat.

Die italienische Renaissancekunst hat auch in der Musik die nackte und plumpe Verspottung des Bäurischen nicht verschmäht. Als Beispiel sei eine Villotta aus Orazio Vecchis Convito musicale (1597) angeführt:

Sapete voi Bifolci, a cui somiglia
La bella manza mia?
Somiglia ai gesti, al viso,
Se ben m' avviso,
A una rident' Agnella
Quando gioisce,
Quando saltella,
O com' è bella,
Leggiadr' e snella!

Se tesse, se fila,
S' innaspa, se miete,
Se canta, se balla,
Se va alla festa,
O com' è presta,
Gentil modesta,
Se fa di testa,
O com' è honesta!

Ma dic' ogn' un qual part' habbia costei,
Che sia più bell' in lei.
[Gesprochen:] Il naso, il collo, la bocca,
Gli occhi, le poppe, la panza.
[Wieder gesungen:] E viva il naso, il collo, la bocca,
Gli occhi, le poppe e la panza
De la mia manza!
O che bellezze,
O che fatezze,
O che diletto
D' un tal sogetto!
Ma vi manca Giandon
Col suo dirindon dirindon,
Cioè col suo Pivon.

Stücke dieser Art gehören zu der Gattung burlesker Poesie, deren bekanntestes Beispiel die *Beca* des Luigi Pulci ist. Auch im einzelnen fehlen natürlich in der Villanella Wendungen nicht, die hierher gehören, z. B. (Primavera):

Questa donna crudel ch' è tanto bella,
Che *butta* ogn' hor da gl' occhi fiamma e foco,
Sì mi tormenta ch' io non trovo loco . . .
„. . . . .
Die aus den Augen Flammen, Feuer *schmeißt* . . ."

Auch nicht ganze Stücke, in denen die Quinten nur das auffälligste und derbste Mittel sind, das Bäurische und Tölpelhafte zu verspotten. Man sehe bei G. D.

[1] Geschichte der Musik III³, S. 526.

da Nola (1541) den Bauernburschen, wie er seiner ungetreuen Schönen den Laufpaß gibt:

Na volta mi gabbasti o losinghera
Non mence gabi chiu per questa fede
Sopra de menne
Stanne secura
Ca de l' inganni toi non ho paura!
Un fiore mai non fece primavera,
Ne tutto è oro quello che si vede
Sopra de menne . . .
Io ben menne a donai dall' altra sera
Et vedi bene dove te va lo pede
Sopra de menne . . .
Fatte li fatti toi ca lo provato
Che meglio è sulo che mal accompagnato!
Sopra de menne . . .

wie er in dem drolligen Refrain die Sätze in seiner Erregtheit herausstößt, sie nicht ganz in einem Atem herausbringt, und erst nach einem Anlauf seine Herzensmeinung glatt (Tripeltakt) produzieren kann:





Was aber die Villanella im ganzen, als Gattung von derartigem „objektiven" Sich-lustig-machen im Kern unterscheidet, ist das Subjektive, das Lustigmachen über sich selbst, das ironische Spiel mit den Bedingtheiten, die dem Menschen der Renaissance das sittliche und künstlerische Zeitideal auferlegte. Adolf Sandberger hat meines Wissens als erster[1] von dem in der Villanella auffallenden „ironisierend übertreibenden Element" gesprochen, „das auch den Dichter als heimlichen Spötter über den selbstgewählten Vorwurf erscheinen läßt". Wie dies Element auch in der Musik erscheint, wäre zu zeigen.

Es wäre nun freilich verfehlt, der Villanella oder Canzonetta alla Villanella in Bausch und Bogen diesen Charakter zuzuweisen. Dazu war sie einem allzu raschen Verblühen oder Aufgehen in neuen, anders gerichteten Ausdrucksweisen unterworfen, und dafür ist der Inhalt der Stücke, die in die Villanellensammlungen der Zeit Aufnahme gefunden haben, allzu mannigfaltig. Es gibt in der Villanellenliteratur gar manches Stück, bei dem es wirklich scheint, als habe der Komponist ein Stückchen echtes Volksgut durch seine Behandlung dem Schatz der Kunstmusik einverleiben wollen; es gibt auch manches, das nichts weiter ist als Hülse ohne Kern, ohne charakteristisches Leben, ganz abgesehen von den vielen drolligen Charaktermasken, die

[1] Rol. Lassus' Beziehungen zur italienischen Literatur, Sammelb. der IMG V, 407.

der Gattung des Canto carnascialesco angehören. Das parodistische Mittel der Quintenparallellen ist ja bei den vier- und (den sehr seltenen) noch mehrstimmigeren Kompositionen überhaupt vermieden, aber es bildet auch bei den dreistimmigen durchaus nicht die Regel. Derjenige der den ungeniertesten Gebrauch von ihm gemacht hat, ist G. L. Primavera; andere Musiker aber, wie z. B. Agostino Scozzese (1579), verzichten darauf vollständig. Dennoch: bei der ganzen Gattung steht der Komponist nicht bloß als Künstler (das versteht sich von selbst), sondern auch im Menschlichen über seinem Stoff, er geht nicht in ihm auf: die parodistische Tendenz steckt in ihr und kann oft ganz unvermutet aufleuchten. Man beobachte in dem Ständchen

Chi passa per sta strad' e non sospira

aus den Villote alla Padoana des Filippo Azzaiuolo (1557), wie die schalkhafte Scheinbarkeit der gefühlvollen Grundstimmung des Stückchens durch die Refrains — falilela — und kleine Kapriolen im Text noch besonders betont wird, wie in einem Stück derselben Sammlung, das wie ein echtes Volkslied wirken könnte:

Ti parti cor mio caro,

der Alt sein falilela als Schnörkel hereinwirft. Es ist überhaupt bezeichnend, daß in den Villanellensammlungen das Lied wirklich ernsten und gefühlvollen Charakters vollständig fehlt, obwohl kein Mangel an Weitherzigkeit seine Aufnahme verhindert hätte. Wo Azzaiuolo ernst wird, bringt er — Madrigale; so enthält besonders sein zweites Buch nur zu etwa zwei Dritteln wirkliche Villoten. Man macht bald die Wahrnehmung, daß in der ganzen Villanellenliteratur die volkstümliche Anregung nicht lange und nicht weit gereicht hat: mit Nola, Castellino (der sich, nebenbei, auch als den Dichter seiner Villoten bezeichnet und also auch schon eben nur „im Volkston" sich ergehen kann!), Perissone, Fontana, Willaert, Cimello ist es im großen und ganzen schon zu Ende.

In dem Maße, als dieses volkstümliche Element schwindet, und mit ihm die lebendige Beziehung zum Treiben des Karnevals auf der Gasse, am Strand von Neapel, den Kanälen Venedigs, den Florentiner Campi, den Sälen der adeligen Gesellschaft in Verona oder Siena —, in dem Maße verengert sich der Kreis der Objekte, die die Villanella aufs Korn nimmt, auf den Punkt der Konvention in Dichtung und Musik: die Villanella wird zur künstlerischen Satire. Von nun an haben wir an Texten, die das Leid und den Schmerz der Liebe zum Gegenstand haben, keinen Mangel; aber diese scheinbar ernsthaften Stücke sind nichts anderes als Parodien des Madrigals, das gleich bei seinem ersten Auftreten seinen Ton zu übertrieben und hoch genommen hatte, um nicht bald die befreiende und korrigierende satirische Parodie aus sich herauszutreiben. Von diesem „Rückschlag gegen diese ganz ideale Richtung" des Madrigals hat ebenfalls Ambros (III³, 527) schon gesprochen; er trifft aber nicht ganz das Richtige, wenn er die Villanella als den derben Gegensatz zu der platonisierenden Auffassung der Liebe im Madrigal auffaßt und deshalb den indezenten Charakter der Villanella besonders hervorhebt. Nein, die Villanella richtet sich nicht unmittelbar gegen die modische platonisierende Auffassung der Liebe, sondern gegen die Kunst, die dieser Auffassung Ausdruck verleiht; die Villanella ist im allgemeinen durchaus nicht indezent oder schlüpfrig — sie überläßt die Zweideutigkeit der Mascherata —, sondern verhöhnt das Madrigal durch das Mittel der Parodie; sie protestiert nicht durch Derbheit, sondern durch Übertreibung. Ja es bedurfte im Grunde gar keiner Übertreibung: man brauchte nur die Form des sentimentalen Sonetts oder Madrigals abzustreifen und seinen Inhalt, seine Wendungen

in die Strophe der Canzonetta zu kleiden, man brauchte zum Madrigaltext nur Canzonettenmusik zu machen, und die Parodie ergab sich von selbst. Manchmal schlägt die Parodie freilich in wirklichen und nackten Spott um. Marenzio hat eine Villanella komponiert (II, 31; 1585):

O sventurati amanti,
Ben sciocchi tutti quanti,
Che per un viso adorno
Penate notte e giorno,
Il dì con passeggiate
E poi la notte con le serenate.
Dite di gratia voi:
Che ne cavate poi,
Quando il suggetto è alto,
Non si può far il salto,
E s' alcun vuol saltare,
Và arischio per il salto di crepare.

Questo ch' hora vi dico,
È consiglio d' amico,
Gite alle cortegiane,
Che le strade son piane,
Dove senza paura
Vi si pò gir di giorno, e nott' oscura.
E lassarete queste
Donne, che son honeste,
Che mentre dite: „— io moro!"
Stan coi mariti loro,
E quando voi cantate,
Sono da quegli allhor stretto bracciate.

Dieser derbe Ton, diese direkte Apostrophierung ist jedoch nicht häufig; es herrscht vielmehr die feinere Form der Verspottung durch die Inkongruenz von Wort und Ton vor. Die Villanella und Canzonetta entlehnt die tausend Wendungen, mit denen Sonett und Madrigal die Liebe, im besonderen das Liebesleid als eine lebensgefährliche Sache zu bezeichnen pflegten, und führt sie durch den leichten Villanellenton ad absurdum, tut sie auf die fröhlichste und feinste Art in sich selber ab. Hier liegt nun freilich für den Forscher die Gefahr sehr nahe, für Parodie zu halten, was vielleicht nichts weiter als Entlehnung ist; die Gefahr, da Selbstironie und Satire zu sehen, wo nicht mehr vorhanden ist als bequemes und billiges Verseschmieden aus allzu gutem Gedächtnis. Es gibt ja sicherlich auch sehr viele Fälle dieser Art, in denen die Canzonetta und Villanella lediglich mit dem gegebenen Vorstellungs-, Bilder- und Wortschatz der ernsten Liebeslyrik arbeitet. Schon in der Frottola sind Petrarca-Reminiszenzen häufig. Man vergleiche das von Tromboncino komponierte (libro 1mo)

Poi che 'l ciel contrario e adverso,

in dem Verszeilen wie

... *Pensier dolci* ite con dio ...
... E cossi dal duol destrutto
Vo piangendo i persi tempi ....

... E voi *caldi miei suspiri*
Dove sempre il cor nutriva
Date pace al alma priva ...

mit ihren Anklängen an Sonette Petrarcas, darunter ein so schwertöniges und weltabgewandtes wie

I vo piangendo i miei passati tempi

ganz merkwürdig berühren, in der sonst so platten Diktion der Frottola. Man vergleiche ferner den Anfang eines anonymen Stückchens (II, 17):

Ite caldi suspiri mei
Al gelato e *freddo core*,

Dite hormai che col mio ardore
Rott' un grosso marmo harei

mit Petrarcas Sonett

Ite caldi sospiri al freddo core,
Rompete il ghiaccio ...

In manchen Stücken spuken die Geister des ganzen italienischen Parnasses; man sehe die Canzonetta eines Incerto aus Primaveras 1mo libro de Canzone Napolitane a 3 (1565), die 1574 auch von Regnart komponiert worden ist:

Dolc' amorose e leggiadrette Ninfe
Che col vostro cantar e dolc' accenti
Fat' ecco risonar, placar i venti,
Venit' a cantar meco:
Notte felice e bella
Che mi guidasti in bracci' alla mia stella!
Misero Cigno che vicino a morte
Col canto mesto afflitto e sconsolato
Fai ecco risonar per ogni lato,
Deh vieni a cantar meco:
Notte . . .
Vag' augeletto che cantando vai
Over piangendo il tuo tempo passato
Fai ecco risonar, il ciel e' l prato,
Deh vieni a cantar meco:
Notte . . .
Deh vien Orfeo con la tua dolce lira
E voi muse e pastor che qui d' intorno
Fat' ecco ribombar col canto adorno
Cantiam la notte e' l giorno:
Notte . . .

Sannazzaro, Petrarca — dieser gleich mit zwei Zeilen eines Sonettanfangs —, Guidiccioni werden da beschworen; die Refrainverse rufen ein Madrigal Alessandro Striggios (1560) in Erinnerung:

Notte felice avventurosa *e bella*
Che doppo tante pene e dolor tanti
Doppo singolti e pianti
Pur *mi guidasti in braccio alla mia stella . . .*

Überhaupt sind berühmte Zitate beliebt als Refrainverse. Giov. D. da Nola verwendet in seinem

Fuggit' amore o voi che donne amate,
Fuggit' ancor ch' andasse lei piangendo
Che non si vince amor se non fuggendo . . .

als Refrain die Schlußzeile eines von Bembo:

Alma se stata fossi a pieno accorta,

das z. B. von Filippo di Monte sechsstimmig komponiert worden ist. Agostino Scozzese (1579) den Anfang einer Canzon Petrarcas:

Non ritrovo consiglio amaro mene,
Per dar soccorso alle crudel mie pene,
Pero crida' l mio core:
Che debbo far che mi consigli amore?

Bei Giov. de Antiquis (1574[3]) ist es Sannazzar, der herhalten muß:

Dove ti stai cor mio, ch' io non ti veggio,
Poi che tuo fui non hebbi hora tranquilla:
Per pianto la mia carne si distilla . . .

Und wenn Primavera gar zum Inferno Dantes greift (III, 1570),

Sciolt' è quella catena ch' ad ogn' hora
Mi dava pen' e guai, vivo contento
Fuor d' ogni laccio e fuor d' ogni tormento . . .
Sin qui fui ad amor! sapete amanti
Che per amar pen' e dolor s' avanza:
Lasciat' o voi ch' intrate ogni speranza!

so wirkt das Zitat beinahe schon als geschmacklose Ungehörigkeit. Manche Stücke sind fast völlige sogenannte Centoni aus Petrarca, wie etwa das von Nola (1567) komponierte:

Occhi miei oscurato è 'l nostro sole
Onde havevam' un temp' e vit' e'l lume,
Fate dunque di piant' un largo fiume.
Occhi miei lassi mentre ch' io vi giro,
Non scorget' altro che spavent' orrore,
Formate un fonte hormai co' l vostr'humore.

Occhi pianget' accompagnat' il core
E di lagrime un mar versate fuora
Poi ch' è morta la nostra bell' Aurora.
Occhi non occhi gia ma vivi fonti
Chiamiamo morte che n' occid' hormai
Che ben muor chi morendo esce di guai.

Derartiges ist, wie wir später sehen werden, viel unwirksamer als das flüchtige Zitat, und erinnert eher an die ganz ernsthaften Madrigale von Girolamo Belli, „i furti amorosi" deshalb getauft, weil die Texte aus allen möglichen Sonett- und Madrigalversen zusammengestohlen sind. Daß die Entlehnung sich aber auch auf die Musik erstreckt, möge ein Beispiel dartun, das zweimal Palestrina die Ehre antut:

Flora di vaghi fiori il crine adorno
Con zefiro soave unita all' hora



Quando la mia vezzosa altera Aurora
Ferimmi il cor se ben lontan si stava
Alla dolc' ombra delle belle fronde

Per la profonda e cava
Ferita che' l mio cor sempre confonde,
Cosi gridai ch' ogn' antro et ogni sasso



Solche Zitate wirken im ernsten Madrigal nicht angenehm, weil sie ein derartiges Stück aus der Reihe spontaner, inspirierter Kunstwerke hinausweisen. In der Villanella wirkt das Zitat, ähnlich wie im Quodlibet, ohne weiteres witzig, ironisch, parodistisch. Ob die Parodie stets Absicht war, ob sie immer gefühlt wurde, ist freilich sehr fraglich: oder vielmehr, es ist keine Frage, daß es nicht immer der Fall war. Man muß hier die außerordentliche Bedeutung der Konvention in den Kunstformen der italienischen Renaissance bedenken, das Arbeiten mit dem rein Formelhaften, das in der Kunstseele der Renaissance mit dem Drang nach Neuem zusammengeht, ihm nicht etwa widerspricht, vielmehr mit ihm das Gleichgewicht hält, und eben doch eine der Grundlagen für eine kraftvolle und stetige Kunstentwicklung bildet. Die Form war da, in ihr wurde geschaffen; sie erweckte Gefallen, man brauchte sie zu gewissen Zwecken, und die Künstler leisteten dem Bedürfnis Genüge, ohne in jedem Fall abzuwägen, ob der Inhalt die Schale erfülle, ob das Kleid zu der Gestalt, die darin steckte, jedesmal paßte. Aber innerhalb der Konvention des Tons entsteht neuer Spielraum für individuelle, lebendige Gebilde: sie ist das Gegebene, das als bloße Form die Aufmerksamkeit nicht mehr in Anspruch nimmt.

Diese Abschweifung ins Allgemeinere sollte nur dartun, daß auch eine Kunstgattung wie die Villanella, deren Absicht auf eine Ironisierung der Konvention hinauslief, selber sehr leicht der Konvention, dem Schema verfallen konnte. Aber daß diese Ironisierung in vielen Fällen doch bewußt war, läßt sich glücklicherweise beweisen, und zwar aus der Musik. Es tritt hier ein bemerkenswerter Zug des italienischen Kunstempfindens zu Tage: die Neigung, eine formelle Errungen-

schaft ebenso rasch auszubilden wie ihrer überdrüssig zu werden; ihre Gehaltlosigkeit oder Formelhaftigkeit zu erkennen und sich mit einem Sprung gelegentlich darüber zu erheben. Die Frottola schon ist bloß eine halbernste Gattung; schon in ihr liegt eine Neigung zur Selbstverhöhnung, und es entspricht beinahe der Art der Heineschen Lyrik und entspringt aus einem ähnlichen Geisteszustand, wenn eine ganze Reihe von Frottolen im konventionellen Ton beginnen, um mit einer derben oder witzigen, jedenfalls aus dem Ton fallenden Schlußpointe die Wirkung des vorangegangenen Sentimento aufzuheben. Das Lieblingsmittel ist, mit einem Gassenhauer zu schließen. Man mache sich klar, was das bedeutet. Auch Heinrich Isaac hat solche Gassenhauer aufgegriffen: er hat z. B. die *bella mazacrocha* mit *Fortuna d'un gran tempo* kombiniert. Aber diese Weisen sind ihm melodischer Stoff, während in der Frottola der Gassenhauer ganz materiell als solcher wirken soll.

Die Villanella oder Canzonetta hätte dieses Wechsels im Ton nicht bedurft; es genügte für ihre parodistische Absicht, Wendungen des Madrigals einfach im Villanellenton abzusingen. Sie hat aber zur Verstärkung der Wirkung von dem Mittel der Übertreibung im Text natürlich reichlichen Gebrauch gemacht. Die Wortspielereien und die Gesuchtheiten des Madrigals sind ihr ein willkommenes Ziel der Verspottung. So nimmt etwa eine Villanella Pomponio Nennas (1574[3]) eine der Canzonen Petrarcas

I vo pensando, e nel pensier m' assale . . .
L'un pensier parla . . .
Da l' altra parte un pensier dolce . . .

aufs Korn:

Signora, io penso a quel che tu non pensi
E pensando al pensier del pensier mio
Col pensar mi distruggo e mi desvio . . .

ähnlich wie der bei Regnart (1574) sich findende Text:

Di pensier in pensier io vo pensando,
Poi ch' altro che pensar non m' è restato,
O duro caso,
O cruda sorte:
Penso che' l mio pensier mi darà morte.

Oder man sehe die köstliche Canzonetta Orazio Vecchis (II^{do} libro a 4, 1580), die die Klangspielereien der petrarchesken Lyrik einfängt:

O *Donna* ch' a mio *danno* i ciel ti *denno*
Le belle treccie d' *oro* e' l petto d' *ira*
D' *amor amaro* ohime ch' io *moro mira*,
Et se vi ha *svelto* il *sonno*, e *svolto* il *senno*,
Tua gratia, ch' in te *spera*, *spara* et *spira*,
D' amor: . . .

Lo *spirto esperto* è *sparto*, e a ogni tuo cenno
Vola veloce ove tua *voglia* il tira
D' amor . . .
Se 'l tuo *decoro* ho *caro*, et *cura* il *core*
N'ha perche *ardire* hor *dir* non deve *ardore*
Miro ch' io *moro* ohime d' *amaro amore*.

Oder Ferretti (III^{zo} libro, 1570):

Vivo sol di speranza o vita mia
E se non fosse la *speranza* hoimene
Certo mi darian morte le mie pene.
Di verde la *speranza* va vestita
Et io di negro che vol dir fermezza
D' amare sempre la tua gran bellezza.

Io t' ho donato il core e se non fosse
Che la *speranza* mi dà gran conforto,
Per l' interno dolor saria già morto.
Dunque viva pur meco la *speranza*,
Che mentre vive meco la *speranza*,
Son certo posseder la mia *speranza*.

Es ist, als ob der „Dichter" das Motto: Vivo sol di speranza aus Petrarcas Sonett: Aspro core e selvaggio (206 in vita di Mad. Laura) aufgegriffen hätte und nun zu Tode hetzen wollte.

Mit Ciprian de Rore hatte das düstere, romantische, auf schauerliche Wirkung ausgehende Madrigal seinen Einzug gehalten: es war für die satirische Absicht der Villanelle eine willkommene Beute:

Per solitari boschi,
Aspri selvaggi e foschi,
Voglio gir sempre mai,
Per consumarmi ogn' hor in pene e guai . . .

Das hat G. Caimo 1584 komponiert, und dem Text scheint Petrarcas

Per mezzo i boschi inospiti e selvaggi

Pate gestanden zu haben. Oder noch deutlicher bei Vecchi (2do libro 1580)

Opache selve e cavernose grotte
Albergo di serpenti et crude fiere,
Deh ribombate a le mie stride altere!

Und nun sehe man die Musik, die Vecchi zu diesen schauerlichen Klängen gemacht hat! Ein jeder wird hinter ihr den Schalk versteckt fühlen; bei dem übertreibenden Oktavschritt lugt er ganz deutlich hervor.





Zur Karikatur gelangt Marenzio (IV 28; 1587):

Tuoni, lampi, saette e terremoti,
Rovinose tempeste e crudi venti,
Venite a spaventar l' humane genti.
Gracchiate o corbi e voi notturni augelli,
Mostrate il mio dolor con duri accenti,
Tra ruine cantando i miei lamenti.

Fantasme brutte e spaventosi spirti,
Uscite fuor dalle tartaree porte,
Con fiamme accese minacciando morte.
Orsi, tigri, leoni, aspi e serpenti,
Venite a divorar costei che attorto
Me che l' amava, ha crudelmente morto.

Auch die musikalische Karikatur ist höchst drollig; was das Madrigal fünf- oder sechsstimmig mit dem ganzen Arsenal tonmalerischer Wendungen auszudrücken strebt, — diese schwer barocke Wirkung wird hier mit den leichten Schnörkeln des dünnen dreistimmigen Satzes lustig ad absurdum geführt.

In zahllosen Fällen aber findet es die Villanella und die Canzonetta noch notwendig, den Witz zu verstärken, und zwar durch den heuchlerischen Anfang *alla madrigalesca* in der Musik, um dann den gutgläubigen Hörer durch die Fortsetzung *alla villanesca* aus allen Himmeln zu reißen. Die Voraussetzung für die Möglichkeit dieses Witzes ist natürlich die Ausbildung des Madrigals zu einer feststehenden, ja stereotypen Form, das Anschlagen eines bestimmten Tones; und in der Tat war ja um 1540 durch niederländische und italienische Meister ein Typus des Madrigals ausgeprägt und vollendet worden. Das Madrigal der Verdelot, Willaert, Arcadelt, Festa pflegt eine so besondere sentimentale Feierlichkeit, die Produktion ist dabei so überwältigend reich und gleichmäßig, daß das parodierende Korrektiv der Villanella auf unmittelbares Verständnis rechnen konnte, als von einem wahren Bann der Geschraubtheit und Unnatur erlösender Witz wirken mußte.

Gleich in einem der ersten Villanellenwerke, bei Nola (1541, Nr. 11) findet sich ein Stück feinster Verulkung des Madrigals. Schon der Text ist in der Sammlung, die in der Hauptsache unmittelbar charakterisierende, derbe und volkstümliche Vorwürfe enthält, sehr auffallend. Er beginnt schmachtend:

O Dio se vede chiaro — ch' io per te moro!
Perche mi straci ohime sì fieramente?
  Mirate o gente
  Come me tratta mal questa crudele!

Und die Melodie, ganz in der Art Arcadelts:



und so weit wäre alles in Ordnung, wenn der Schalk nicht in der „Begleitung" sein lachendes Gesicht zeigte:



Und weiter! Bei der zweiten Zeile angelangt, ist die heuchlerische Maske schon vergessen; lustig beginnt der Schalk ein Hopsasa: da fällt ihm gerade rechtzeitig seine sentimentale Rolle wieder ein:



Ein anderes Stück bei Nola (II, 6, 1541) beginnt so scheinheilig wie möglich:



die Zeilenhälfte wird absichtlich wiederholt, um die „Enttäuschung" hinauszuzögern. Aber sie kommt: Madonna soll ein schnödes — Hemd machen, und mit dem Hemd kommen auch die Quinten:



und unvermittelt wird der Versgang in flottem Parlando und ebenso flotten Quinten wiederholt: mit dem Ernst und der Sentimentalität ist es diesmal nichts!

Diese Anrede an die Geliebte

Madonna mia gentile . . .	Madonna io v' amo e taccio . . .
Madonna se volete . . .	Madonna sommi accorto . . .
Madonna se 'l morire . . .	Madonna per voi ardo . . .
Madonna i preghi mei . . .	Madonna 'l bel desire . . .

ist ja im sentimentalen Madrigal der Arcadelt und Verdelot gang und gäbe; und so beginnt auch Willaert eine seiner Canzoni Villanesche (1545) folgendermaßen:



nämlich mit geradezu karikierter Sentimentalität im Melodischen wie Harmonischen (man vergleiche den Septvorhalt!) um dann den Text in der plattesten musikalischen Einkleidung zu wiederholen: ein trefflicher Anfang für die nachfolgenden Zweideutigkeiten, die sich schon in das abgebrochene Wort — ebenfalls ein bezeichnender Zug — hineinlesen lassen.

Im gleichen Jahre bedient sich der Neapolitaner Cimello in seinen zu Venedig gedruckten Canzoni Villanesche desselben Witzes, und zwar in einem Canto carnascialesco. Die drei Masken treten vor die Damen und fordern sie zum Kampf „Mann gegen Mann" heraus; der Spaß liegt nun darin, daß sie scheinheilig so beginnen, als ob sie ein Madrigal zum besten geben wollten, dann aber in das frechste homophone Geplapper fallen. Auch die Aufforderung zum Kampf „a sulo a sulo" wird in der „geistreichen" Manier des Madrigals wiedergegeben, dann aber im Tripel-

takt mit nicht mißzuverstehender Andeutung gemeinsam wieder aufgenommen. Ein anderes Beispiel aus demselben Werk ist der folgende, stark übertreibende Anfang:



Besonders gern spielt mit diesem Wechsel des Tones Baldissera Donato in seinen vierstimmigen Napolitanen von 1550. Er liebt es, ganze Zeilen alla madrigalesca zu beginnen, um sie gleich alla villanesca zu wiederholen. Man sehe:



man vergleiche ferner sein „O dolce vita mia" (Nr. 8), „Credime vita mia" (Nr. 11). Ganz eigentümlich ist das Stück eines Incerto autore in seiner Sammlung, „Se pur ti guardo", das das burleske Spiel zwischen übertrieben sentimentalem Ausdruck und gleichgültig trockenem Geplapper von Anfang bis Ende durchführt.

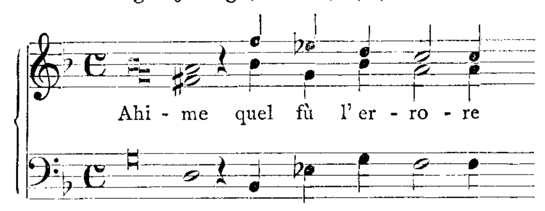
Daß sich Luca Marenzio den Witz nicht hat entgehen lassen, versteht sich von selbst. Ganz deutlich macht er es im fünften Buch, Nr. 102 (1587):



Oder er läßt den Baß allein heuchlerisch emphatisch beginnen, aber von den lustig einfallenden Oberstimmen gleich Lügen strafen (III, 50):



Manchmal übertreibt er ganz ungeheuerlich (II, 44):



manchmal muß sogar die Chromatik mithelfen (I, 2; 1583):



und einmal verbindet sich die Parodie gar mit dem Zitat (III, 47, 1585):



* * *

Bei diesen Beispielen wollen wir es bewenden lassen: sie ließen sich, bis zu den Zeiten und Werken Vecchis und Banchieris hin verzehnfachen. Mit dem Auftreten der fünfstimmigen Canzonetta beginnt freilich das parodistische Element aus diesem Kunstzweig zu verschwinden, und mit ihm sein erfreulichstes, lustigstes und lebendigstes Ingrediens. Was übrig bleibt, sind die stereotypen Plattheiten und schmachtenden Nichtigkeiten, wie sie z. B. Zacharia und zum Teil auch Hans Leo Haßler komponiert haben. Die neuere, vor allem auch die monodische Canzonetta führt sich dann mit dem Anakreontischen wieder einen neuen Quell zu, der ziemlich lange vorgehalten hat; das Parodistische ist ganz vergessen, und taucht in einer anderen Gestaltung erst in der römischen Kantate der vierziger Jahre des Secento wieder auf.

Herders Edvard-Ballade bei Joh. Brahms

Von

Paul Mies, Köln

Seit H. Kretzschmars grundlegenden Arbeiten über Hermeneutik[1] sind allerorten Ansätze zu hermeneutischen Betrachtungen hervorgetreten. Da sich nach Kretzschmar die Hermeneutik mit der Feststellung der Affekte der Motive, der Themen, der Varianten und Verarbeitungen zu befassen hat, so weist er besonders in dem zweiten Aufsatz scharf poetisierende und auf formalem Grunde beruhende Betrachtungen zurück. Aber er selbst fand schon bald Widerspruch bei seiner Deutung eines Bachschen Fugenthemas durch H. Riemann[2]; im zweiten Aufsatz hat Kretzschmar selbst die Deutung dieses Themas modifiziert. Andern hermeneutischen Untersuchungen ging es ähnlich; z. B. Schweitzers Bachbuch[3]. Der Grund dieser Erscheinungen liegt unseres Erachtens darin, daß die Zusammenhänge zwischen Tonformen, zwischen Melodieschritten, Akkorden, Rhythmen einerseits und Affekten andererseits noch nicht so klar gestellt sind, daß sich darauf eine Erklärung, die nicht nur für den Erklärer, sondern auch für den Komponisten charakteristisch ist, aufbauen ließe[4]. Daß eine hermeneutische Deutung möglich ist, halten wir für bestimmt; ihr vorausgehen muß eine grundlegende Untersuchung der Beziehungen zwischen Tonformen und Gemütsbewegungen, eine Untersuchung der musikalischen Ausdrucksformen. Ähnliche Ansichten entwickelt z. B. H. Wetzel in dem Aufsatz „Zur Harmonik bei Brahms“[5], in dem er für Brahms charakteristische Akkorde und Akkordfolgen aufzustellen sucht. Als Ansätze zu grundlegenden Studien erwähnen wir Rietsch[6], Klauwell[7], Becker[8], Dubitzky[9].

Grundlage der Hermeneutik ist eine Einfühlung in die Komposition; je nach Art der Einfühlung wird die Deutung ausfallen. Eine Erleichterung wird also da eintreten, wo irgendwie von vornherein der Einfühlung eine Richtung vorgezeichnet ist. Derartiges liegt vor bei der Vokalmusik, der Programmmusik, der Tonmalerei. Die Hermeneutik sollte also bei diesen Musikgattungen besonders einfaches Arbeiten haben. Bei der Tonmalerei ist dies auch sicher der Fall; hier läßt sich der Zusammenhang zwischen Ausdrucksform und Vorstellung einwandfrei nachweisen[10]. Dagegen bestreitet Kretzschmar[11] für die andern beiden Gattungen die Einfachheit der Hermeneutik, weil die subjektive Auffassung des Textes und des Programms durch den Komponisten Schwierigkeiten verursache. Das kann unseres Erachtens aber kein Grund sein, nun die hermeneutische Untersuchung der Instrumentalwerke für einfacher zu erklären. Die

---

[1] Ges. Aufsätze Bd. II, S. 168, 280. Siehe auch A. Schering, Zur Grundlegung der musikalischen Hermeneutik. Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Bericht 1914, S. 490.

[2] Grundlinien der Musikästhetik, Vorwort zur II. Aufl., S. IV der III. Aufl.

[3] A. Schweitzer, J. S. Bach (Deutsche Ausgabe 1908); zur Kritik dazu H. Riemann, Handb. der MG II 3, S. 85 f.; P. Mies, Über die Tonmalerei, Ztschr. für Ästhetik und allg. Kunstwissenschaft Bd. VII, 1912, S. 415 ff.

[4] Vgl. O. Jahn, Mozart I, 1867, S. XVII.

[5] Die Musik 1912, Heft 1.

[6] Die deutsche Liedweise, ein Stück positiver Ästhetik der Tonkunst 1904.

[7] Ein vielsagendes Mittel musikalischen Ausdrucks. Studien und Erinnerungen 1906, S. 127.

[8] Die Bedeutung von Dur und Moll für den musikalischen Ausdruck. Diss. Würzburg 1910.

[9] Der Charakter der Akkorde bei Wagner, Ztschr. der JMG 1913, Heft 6–8.

[10] Mies a. a. O. S. 405. [11] a. a. O. S. 186.

Auffassung des Textes mag verschieden sein, immer bietet er die in ihm enthaltenen Affekte dem Komponisten dar. Insofern gibt der Text dann dem Hörer eine Einfühlungsrichtung zur Wahl der Affekte. Der Vergleichspunkte sind aber bei dieser Untersuchung doch noch zu wenige, um darauf eine grundlegende Untersuchung der Ausdrucksformen und ihrer Beziehungen zu den Affekten aufzubauen.

Es sind zu diesem Zweck Fälle zu suchen, wo derartige Vergleichsmomente gehäufter auftreten. Das findet man bei den Untersuchungen von A. Heuß über das Strophenlied, von denen er kürzlich eine schöne Anwendung über Haydns Kaiserhymne[1] gab. Der wechselnde Text bei gleichbleibender Melodie erlaubt Schlüsse zwischen den verschiedenen Affekten und den gleichen musikalischen Ausdrucksformen. Der umgekehrte Fall tritt ein, wenn man die verschiedenen Kompositionen des gleichen Textes miteinander vergleicht. Hier wird allerdings die schon oben erwähnte subjektive Auffassung des Textes Schwierigkeiten machen, aber es lassen sich, da gerade diese Unterschiede Objekte der Untersuchung sind, bei genügendem Material wichtige Anhaltspunkte über die Bedeutung der musikalischen Ausdrucksformen für die Affekte gewinnen. Ausführlicheres darüber behalten wir uns für später vor. Ein besonders einfacher Fall, wo auch noch die störende subjektive Auffassung fortfällt, soll uns jetzt beschäftigen. Es ist Herders Edvard in den beiden Kompositionen von J. Brahms, der Klavierballade op. 10 I und dem Alt-Tenorduett op. 75 I. Es soll versucht werden, die den beiden Kompositionen gemeinsamen rhythmischen, melodischen und harmonischen Ausdrucksformen herauszuschälen. In ihnen muß dann begründet sein, daß beide Werke uns gleichermaßen den Affekten des Gedichtes zu entsprechen scheinen. Derartige Untersuchungen auch in andern Fällen, dem Strophenlied, dem mehrfach komponierten Lied, durchgeführt, werden dann wahrscheinlich das Entsprechen gewisser Ausdrucksformen mit Affekten, Stimmungen und Gefühlsverläufen ergeben. Die so gewonnenen Ergebnisse können dann als Grundlage einer Hermeneutik der Instrumentalmusik, zur Feststellung des Entsprechens von Wort und Ton, zur Bestimmung nationaler und individueller Eigentümlichkeiten dienen[2]. Zur Vergrößerung des Vergleichsmaterials sind zu dieser Untersuchung auch die Kompositionen der Edvard-Ballade von C. Loewe (op. I 1) und Schubert (Ed. Peters Bd. VI, S. 94, op. 165, 5) herangezogen worden.

In Herders Werken finden sich drei Lesarten des Eduard-Textes. Brahms entnahm die seinige den Stimmen der Völker. Schubert und Loewe vertonten den Text, der sich im Briefwechsel über Ossian[3] findet, den Herder selbst an anderer Stelle[4] als „silbengezähltere Übersetzung" anführt. Die Version der Stimmen der Völker ist kräftiger und lebhafter, was sie wesentlich durch häufige Akzentversetzungen erreicht. Die Verse enthalten im allgemeinen fallende Dipodien[5], z. B.

„Dein Schwert, wie ist's von Blut so rot?"
× ×́ × ×̀ × ×́ × ×̀ ;

---

[1] Haydns Kaiserhyme, ZfM, I. Jahrg., Heft 1 und Bericht des Kongresses für Ästhetik und allg. Kunstwissenschaft 1914, S. 444.

[2] Auf Intervall- und Melodievergleichen beruht auch H. Riemann, Folkloristische Tonalitätsstudien 1916.

[3] Z. B. Kürschner, Deutsche Nationalliteratur; Herders Werke III$_2$, S. 193. Ein sinnstörender Druckfehler der oben angeführten Schubert-Ausgabe sei hier verbessert. Zu Beginn von Strophe 4 muß es heißen: „Und was wirst du nun an dir tun?", statt an mir.

[4] Alte Volkslieder I 1, 3, z. B. Suphan, Herders Werke Bd. 25, S. 19.

[5] Über Dipodien: E. Sievers Rhythmisch-melodische Studien S. 15, 46; Rietsch a. a. O. S. 144 ff.

steigende wie

„Und was für Buße willst du nun tun?"
× ×̀ × ×́ × ×̀ × × ×́

und gebrochene Dipodien:

„Ich laß es steh'n, bis es sink und fall",
× ×̀ × ×́ × × ×́ × ×̀

treten ebenfalls auf. Besonders frei ist die Anzahl der Senkungen behandelt; manchmal sind sie völlig unterdrückt; man sehe

„Und weh, weh ist mein Herz — O." und „Edvard, Edvard."
× ×́ ×̀ × × ×́ ×̀ ×́ ×̀ ×́ ×̀

Daß diese rhythmischen Freiheiten besondere Erscheinungen bei der Vertonung bedingen, ist einleuchtend. Beim Strophenlied Schuberts fallen sie weniger auf, weil ihm die metrisch einfache Übersetzung zugrunde liegt, bei Loewe besonders deshalb nicht, weil er im Verlauf der Komposition außerordentlich freie musikalische Rhythmen bringt, die vielfach das Versmetrum gänzlich ignorieren, unseres Erachtens nicht zum Vorteil der Komposition. Die Variationenform des op. 75 von Brahms zeigt die Einwirkungen der freien Rhythmik. Gleich die erste Zeile der Worte Edvards „O, ich habe geschlagen meinen Geier tot", läßt sich schwer dem allgemeinen Versmetrum einordnen. Bei Schubert und Loewe fehlt das anfängliche „O", sie rhythmisieren

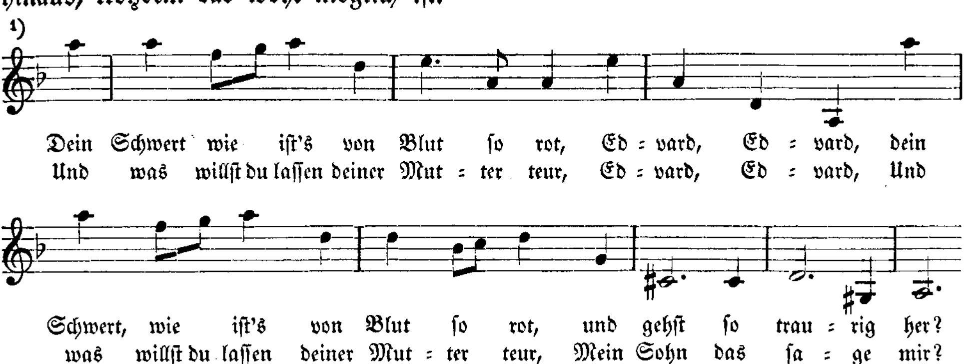
♪ | ♩ ♪ ♪ ♪ 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 | ♩ ♪ ♩. bzw. ♪ | ♪ ♪ 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 | ♪ ♪ ♪;

bei beiden erscheint die dem Sinne nach nebensächliche Silbe „hab" auf den betontesten Taktteil. Durch die Hinzufügung des „O" wird die Brahmssche Rhythmik schon günstiger, wenn auch noch das dem Sinne nach minder wichtige „ich" den Hauptton erhält. Noch deutlicher tritt die Verschiebung des Versakzentes auf in dem Verse:

„Fluch will ich euch lassen, und höllisch Feur", der sinngemäß ohne Zweifel die Betonung hat ×́ × × × ×̀ × × ×́ × ×̀. Auf dem betonten Taktteil erscheint im op. 75 das Wort „will", während „Fluch" dem Auftaktviertel unterlegt ist. Hier sieht man deutlich, wie dieser Zwiespalt behoben ist durch schwebende Betonung[1], indem die rhythmisch weniger betonte Auftaktsilbe schon die Tonhöhe des ihr folgenden betonten Taktteils vorausnimmt. Daß Brahms ähnlich empfunden hat, zeigt Strophe 3, wo bei „O ich habe geschlagen meinen Vater tot", das „ich" auch dem Sinne nach eine Betonung ermöglicht. Die Auftaktnote „O" ist die Unterquarte des „ich", ein Ausgleich durch schwebende Betonung wurde also hier nicht für nötig erachtet. Dieselbe rechtfertigt sich aber ähnlich in Strophe 1 und 2, und so liegt der Schluß nahe, daß eine der Strophen 1, 2, 7 die Entstehungsursache der Melodie war, die dann hauptsächlich durch Veränderung der Harmonik den andern Strophen angepaßt wurde. Ihre Form entspricht am besten einer der ersten Strophen, während Brahms die letzte durch Dehnung des „ihr rietet's mir" verlängert. Ähnliche Betrachtungen ergeben als Grundstrophe der Melodie der Mutter die erste. Die Haupthebungen „Schwert", „Blut" liegen auf dem betontesten Taktteil; die Nebenhebungen, z. B. „rot", werden durch aufsteigende Tonhöhe charakterisiert. In Strophe 2 kommt das Wort „nicht" sinnwidrig in starkbetonte Stellung, und in allen folgenden Strophen entspricht die starke Betonung von „was", die auch nicht durch schwebende Betonung ausgeglichen wird, nicht dem Sinne. Von noch größerem Interesse ist die Untersuchung der Grundmelodie beim op. 10.

[1] Minor, Neuhochdeutsche Metrik II. Aufl., S. 117 ff. Rietsch a. a. O. S. 143 ff.

Kalbeck[1] versuchte eine Textunterlegung, kam aber über die ersten Takte nicht hinaus, trotzdem das wohl möglich ist.



Man sieht, auch Strophe 7 läßt sich unterlegen, es fällt sogar die unangenehme Worttrennung „traurig" der ersten Strophe fort. Bei „sage" stört sie weniger. Höchstens die, aber noch durch schwebende Betonung, gemilderte Betonung von „was" vermag ein geringes zu stören. Der Charakter der Mutter, die Affekte der Strophen, bleiben ja auch im wesentlichen im Gedichte gleich. Schwieriger ist die Textunterlegung bei der Melodie Edvards. Schon der 4/4=Takt ist seltsam; setzt sich doch die Melodie aus der viermaligen Wiederholung eines Motivs von Fünfviertellänge zusammen. Durch eine Art Triolenbildung[2] läßt sich dieses Motiv aber zurückführen auf ein solches von Vierviertellänge.



Die Legatobögen der Originalausgabe[3] zeigen diese Entstehung noch, sie umschließen je 5 Viertel. Für eine Textunterlegung kommen nur vielsilbige Strophen in Betracht, nämlich 1 und 7. Wir sehen, wie die betonten Silben „geschlägen", „Géier" auf gute Taktteile fallen, dabei angenommen, daß die Triolenteilung in zwei aufeinanderfolgenden Takten gegensätzlich ist[4]. Weiter wie bis Takt 2 läßt sich die Unterlegung nicht durchführen. Bei Strophe 7 ist sie nur möglich durch Wortwiederholungen, wie es das Beispiel 2 zeigt. Die Übereinstimmung der Wortwiederholung hier mit der Dehnung des „ihr rietets mir" in op. 75 ist deutlich. In der obigen Form fallen die Hebungen „Fluch, lassen, höllisch, ihr, rietets" sämtlich auf betonte Taktteile, so daß die Vermutung nahe liegt, daß die letzte Strophe die An=

[1] M. Kalbeck, Joh. Brahms I, 1904, S. 196 ff.
[2] H. Riemann, System der musikalischen Rhythmik und Metrik 1903, S. 105.
[3] Die Empfindlichkeit solcher Untersuchungen erwies sich mir daran: in der mir vorliegenden Ausgabe des op. 10 (Bd. I bei Peters) umfassen die Legatobogen teilweise 4, teilweise 5 Viertel. Da mir dies verdächtig erschien, verglich ich mit der Originalausgabe, die durchweg Legatobögen über 5 Viertel hat.
[4] Riemann a. a. O., Beispiel 63, S. 103.

regung zu der Melodie gab. Das wird auch dadurch bestätigt, daß die gleiche Melodie den Höhepunkt des Stückes, der offensichtlich dem Fluch Edvards entspricht, bildet, während eine Art kontrapunktischer Verarbeitung in der zweiten Strophe auftritt. Die Unterlegung eines andern Strophentextes auch mit Wortwiederholungen erweist sich als nicht durchführbar. Das scheint Andeutungen zu geben über die Entstehung der Klavierballade und der für Brahms ziemlich vereinzelten Programmangabe[1]. Die Melodie verdankt ihre Entstehung dem Inhalt der Strophe 7. Sie entspricht, wenn auch mit Textwiederholungen, ihrem Metrum; besonders die Akzentversetzung des Anfangs wird durch sie glänzend wiedergegeben. Infolge des seltsamen Melodiebaus erwies sich aber die Unterlegung der andern Strophen als nicht durchführbar, und da Brahms hier schon, wie später im op. 75, Variationenform beabsichtigte, die Form des op. 10 zeigt es noch, so ließ er die Vertonung des Gedichtes fallen, behandelte die Gedanken in einem Instrumentalstücke, dem er zum Beweise seiner Entstehung die ersten Textworte voransetzte[2]. Eine ursprünglich beabsichtigte programmmatische Vertonung der Edvardballade scheint uns das op. 10 aus den angeführten Gründen also nicht.

Beiden Kompositionen gemeinsame Ausdrucksformen zeigen sich bei Betrachtung der Melodien. Wir untersuchen zuerst die melodischen Tonschritte und unterteilen noch, je nachdem sie auf- oder abwärts gerichtet sind[3].

		Intervalle								Intervalle	
Mutter	Str. I	2	3	4	5	6	7	8	Summe	2	3/8
Brahms	aufst.	5	4^{1}?	3	1^{1}?				13^{2}?	5	8
op. 75	abst.	7	2	3		1			13	7	6
Brahms	aufst.	9 u. 3?*	2		1			1	12 u. 3^{1}?	9 u. 3?	4
op. 10	abst.	3^{1}?	1	1	9				11 u. 3^{1}?	3^{1}?	11
Loewe	aufst.	6	3	1		1			11	6	5
	abst.	7						1	8	7	1

		Intervalle								Intervalle	
Sohn	Str. I	2	3	4	5	6	7	8	Summe	2	3/8
Brahms	aufst.	4	3^{1}?	2^{1}?					9^{2}?	4	5^{2}?
op. 75	abst.	15	3						18	15	3
Brahms	aufst.	2		1	2				5	2	3
op. 10	abst.	10	3						13	10	3
Loewe	aufst.	14	1	1					16	14	2
	abst.	8^{1}?	3^{1}?		1				12^{2}?	8^{1}?	4^{1}?

? bedeutet Intervall bei Verseinschnitt, z. B. 4^{1}? bedeutet: 4 Intervalle und 1 bei Verseinschnitt.
* Die 3?-Sekunden sind ebenfalls unwichtig, erzeugt durch die Vorschläge im ersten und vierten Takt.

Schubert läßt sich als Vergleich nicht heranziehen, weil bei ihm sich die Melodien der Mutter und des Sohnes nur in der Tonhöhe unterscheiden. Die Tabelle zeigt mehreres. Zuerst fällt entsprechend dem allgemeinen Gesetz[4] die große Häufigkeit der Sekunden als melodisches Intervall auf. Die relative Häufigkeit der Sekunde in den beiden Melodien ist verschieden. Während die Melodie Edvards in allen Werken sich fast nur aus Sekunden zusammensetzt, enthält die der Mutter als wesentliche Bestandteile auch größere Intervalle. Bei Betrachtung der Melodieschritte sehen wir, daß bei der Mutter die Anzahl der auf- und absteigenden Schritte ziemlich gleich ist, daß dagegen bei Edvard (Loewe ausgeschlossen) die Zahl der absteigenden Schritte außerordentlich vorherrscht. Das sind zweifellos Elemente, die zum gleichen Ausdruck der

[1] Sonate op. 5, Intermezzo op. 117 I.

[2] Ähnlich erklären sich auch die Überschriften im op. 5 und 117; siehe Kalbeck I, S. 126 ff., IV$_2$, S. 278.

[3] Eine Abscheidung der toten Intervalle (Riemann, System S. 15) ist nicht erfolgt, 1. die dazu erforderliche Motiveinteilung ist nicht völlig eindeutig, 2. die toten Intervalle sind nicht völlig bedeutungslos für den Melodieverlauf, 3. prozentual zeigt sich die gleiche Intervallverteilung, eher wird das einseitige Vorherrschen der Sekunde bei Edvard noch deutlicher.

[4] Rietsch S. 101 ff.

Melodien in den verschiedenen Werken und zum gegensätzlichen Verhalten des Sohnes und der Mutter von Bedeutung sind. Dies gegensätzliche Verhalten zeigt sich auch im Unterschied ihrer melodischen Linien. Wir stellen die Tenormelodie der 1. und die Altmelodie der 7. Strophe nebeneinander, weil sie gleiche Tonhöhe haben.



Der kräftige Anfang des Sohnes mit seinem kraftlosen Hinabsinken steht im Gegensatz zu der zackigen Melodiekurve der Mutter, die sogar in der Mehrzahl der Versschlüsse (dem 1. und 4. Verse) in die Höhe steigt. Diese aufsteigenden Schlüsse sind zum Teil durch die Fragestellung bedingt, die entsprechend der Hebung der Stimme bei der Frage in der Sprache eine solche Hebung der Tonhöhe auch in der Melodie eintreten läßt.

Den steigend-fallenden Verlauf der Melodie der Mutter gegenüber dem heftig beginnenden und dann abfallenden des Sohnes zeigt auch op. 10 I deutlich. Die Ansicht[1], daß allgemein die steigende Bewegung als Zeichen der Erregung, die fallende als das der Beruhigung anzusehen sei, wird hier bestätigt. Die Mutter dringt mit ihren Fragen erregt auf den Sohn ein, er dagegen sucht sie zu beruhigen und nur in Strophe 3 und 7 macht sich seine Erregung eruptiv Luft, mehr durch Vermehrung der Tonstärke (sowohl in op. 75 wie in op. 10) als durch Veränderung der Melodik. Der Abfall ist hier sogar noch ausgeprägter, besonders in op. 10 nach dem Höhepunkt.

Zur Charakteristik der Melodie der Mutter trägt dann noch die Vertonung der Ausrufe „Edvard" bei. In den ersten Strophen des op. 75 ist es die Terz, von der fünften an die Quint, in op. 10 ist es die Quint. Das Quintenintervall hat Dubitzky[2] als drohend gedeutet, eine Erklärung, die hierdurch gestärkt wird. Die Ausrufe des Sohnes sind in op. 10 nicht zu erkennen. Dagegen zeigen sich am Ende der Melodie der Mutter, besonders aber nach dem Höhepunkt und am Schluß der Klavierballade chromatische Sekunden, die dem Ausrufe „O" des op. 75 entsprechen; dort ist nämlich das „O" in 13 von 16 Fällen mit der fallenden chromatischen Sekunde vertont, die, wie schon häufig[3] bemerkt, als Klage und Ausdruck der Schwäche sehr geeignet ist.

Betrachten wir die Harmonik der beiden Kompositionen, so ergibt der Vergleich ebenfalls wieder mannigfache gemeinsame Elemente; zugleich werden wir des häufigern auf die Ähnlichkeit dieser Ausdrucksformen mit denen von Dubitzky bei Wagner festgestellten hinweisen können. Die Tonart beider Kompositionen ist Moll, aber verschieden angewendet in der Melodie der Mutter und der des Sohnes. Bei der Mutter fehlen Dur- und Hauptseptimenakkorde fast völlig, erscheint bei ihr der Dreiklang der fünften Stufe, so fehlt die Terz, und es entsteht eine Menge leerer, eigentümlicher Quintklänge. Besonders deutlich zeigt dies Strophe 1 des op. 75 und Takt 2–3 des op. 10. Von Strophe 5 an steigert die Mutter ihrem fragenden Drängen entsprechend die Tonhöhe von Strophe zu Strophe um eine Stufe. Von hier ab fallen besonders die vielen verminderten Quinten auf, dann die Sextakkorde der verminderten Dreiklänge (Str. VI c–es–a, Str. VII b–des–g). Es sind dies den leeren und ver-

[1] z. B. Kretzschmar S. 182.
[2] a. a. O. S. 156.
[3] z. B. Mies a. a. O. S. 432 ff.

minderten Quinten, dem verminderten Dreiklang besonders in seiner Sextlage entsprechend drohende, furcht- und besorgniserregende Klänge[1]. Als Nebenharmonie bevorzugt die Mutter die Subdominante, also eine Mollharmonie. Im Gegensatz dazu wiegen die Durelemente in der Melodie Edvards vor. Besonders deutlich sind sie in op. 75 in den weichen Strophen 4 und 5 und den herrischen 3 und 7. Die siebente enthält fast nur Durakkorde und tritt so in besonders nahe Beziehung zu der Melodie Edvards in op. 10, die ebenfalls wesentlich Dur enthält. Auch diese gemeinsame Tonalität der Edvardmelodie des op. 10 mit der siebenten Strophe des op. 75 ist eine Stärkung des Nachweises von der Entstehung des op. 10.

Von Interesse sind dann noch die Übergänge der beiden Melodien zu einander. Am Schlusse der Melodie der Mutter auftretende Dur- und Hauptseptimenakkorde bereiten auf die Melodie Edvards vor, dabei kann mitgewirkt haben, daß der Dominantseptimenakkord zur harmonischen Vertonung der Frage geeignet erscheint[2]. Das Überleitungsmoment spielt sicherlich auch eine Rolle, denn die Melodie des Sohnes wendet sich bei ihrem Schluß wieder den Tonalitätselementen der Mutter zu. In op. 75 treten an dieser Stelle verminderte und halbverminderte Septimenakkorde, in op. 10 terzenlose Dreiklänge auf, die ja gerade für die Mutter charakteristisch sind.

Anzumerken ist, daß der Charakter der Ballade op. 10 wesentlich heller ist, besonders in den ersten Strophen, wie der des op. 75; dagegen ist der relative Stimmungsabstand der Melodien der Mutter und des Sohnes der gleiche. Es ließen sich ohne Zweifel noch mannigfache harmonische Charakterisierungen geben, sie würden aber weniger auf Vergleichen, als auf ästhetischen Betrachtungen fußen. Wir führen nur einige Akkordverwendungen noch an, die eine Übereinstimmung mit Dubitzkys Arbeit zeigen. Gleich der erste Akkord des op. 75, der auf dem Baß C ruhende Fmoll-Dreiklang ist ein Mollquartsextakkord; tatsächlich entspricht der Stimmung der Mutter die „unangenehme Überraschung", die Dubitzky diesem Akkord bei Wagner beilegt[3]. Auch das vielfache Auftreten des halbverminderten Septimenakkordes[4], eines „düstern", „furchtbaren" Klanges, entspricht der Stimmung der Ballade. Und genau entsprechend Wagner tritt dieser Akkord auch in op. 75 als tragischer Höhepunkt der siebenten Strophe bei „ihr rietets mir" auf; die Antizipation des Basses C mit seiner scharfen Dissonanz trägt zur Vertiefung wesentlich bei.

Als letztes sei ein formales Problem berührt. Unsere Ansicht von der Entstehung der Klavierballade haben wir dargelegt. Von Interesse ist nun, daß die Form des op. 10, besonders in seinem Ausgange, der des op. 75 nicht entspricht. Das Duett endet, dem Text entsprechend ex abrupto; die auf die letzten Ausrufe herabgesunkene Tonstärke steigert sich innerhalb zweier Takte und schließt mit Fortissimo auf einem Fmollakkord. Anders die Klavierballade. Auch ihr liegt die Variationenform zugrunde; die Melodie der Mutter wiederholt sich zweimal unverändert, die des Sohnes kehrt mit kontrapunktischer Vertauschung von Baß und Diskant wieder. Dann folgt im Allegroteil nicht die Melodie der Mutter, sondern eine Verarbeitung des ersten Baßmotivs des Sohnes, das allerdings rhythmisch mit der Melodie der Mutter nahe Verwandtschaft aufweist. Dieser Teil entspricht der steigenden Erregung Edvards; immer wuchtiger pochende Triolen, die an Stärke und Tonumfang fortgesetzt zunehmen, leiten das Auftreten der Melodie Edvards in ihrem Höhepunkt ein. Die im Gange des Textes geforderte zweimalige Steigerung zum Höhepunkte (Str. 3 und 7) tritt in der

---

[1] Dubitzky a. a. O. S. 156, 224, 197.
[2] Dubitzky S. 199.
[3] S. 199.
[4] Bei Dubitzky kleiner Septimenakkord (S. 223 f.).

Klavierballade nicht ein; eine derartige Form entspricht nicht der Instrumentalmusik. Deren Einwirkung zeigt sich noch deutlicher daran, daß nach der Erreichung des Höhepunktes die Ballade nicht schließt, sondern die Melodie der Mutter, harmonisch und rhythmisch bereichert, in ihrem Charakter verdüstert und schmerzhaft entspannt, wiederkehrt. Dem Text widerspricht dies; es kann nur ein formaler musikalischer Grund sein, derselbe, der die Wiederholung der ersten Melodie am Ende des Schicksalsliedes und des Gesanges der Parzen von Brahms bewirkte, das der Instrumentalmusik eigene und wohl auch notwendige Streben nach Abrundung. So ist die Klavierballade op. 10 als Programmusik nicht anzusehen; die vorgesetzten Worte deuten nur die ursprüngliche Entstehungsweise an.

Eine anonyme italienische Oper um die Wende des 17. zum 18. Jahrhundert

Von

Charlotte Spitz, München

Gelegentlich einer Nachforschung über die erhaltenen Bestände aus dem Opernschaffen Antonio Lottis wurde auf Grund einer Angabe des Catalogue of Manuscript Music in the British Museum[1] die Kopie einer dort angeführten „Porsena" betitelten Oper veranlaßt. Der Gedanke lag nahe, daß hier die vollständige Ergänzung zu in der Dresdener Kgl. öffentlichen Bibliothek befindlichen Bruchstücken einer Porsena-Oper Lottis aus dem Jahre 1712 vorliegen möchte. Das Textbuch der in Frage kommenden Oper Lottis konnte ebenfalls in Dresden eingesehen werden. Es erschien um so dringlicher, allen Spuren, die auf dieses Werk wiesen, nachzugehen, als die eingesehenen Fragmente[2] — Arien und in Singstimme und Baß fixierte Chöre —, desgleichen das Textbuch eine abseits der sonst von Lotti in seinen Opern eingeschlagene Richtung in der Behandlung des Stoffes und der Wahl und Ausnutzung der musikalischen Ausdrucksformen, vor allem des Chors, verraten.

Lotti zeigt auch in seinen anderen Opern, trotz der fraglos schon starken Durchdringung mit dem konzertierenden Element, sowie mit den bereits zunehmenden Virtuosentum seiner Zeit eine bedeutende Feinfühligkeit im Herausheben des dramatischen Momentes innerhalb der einzelnen Opernformen. Und vor allem der Musikdramatiker ist es, der sich bei der Konzeption des Porsena-Stoffes prinzipiell zu erkennen gibt. Dies bekundet schon die Wahl des schlicht — und im Gegensatz zu den meisten anderen zeitgenössischen Libretti — straff gegliederten Textbuches. Um so wertvoller — sowohl für die schärfere Umreißung von Lottis künstlerischer Persönlichkeit, wie für die allgemein formengeschichtliche Entwicklung der Oper des ausgehenden 17. und be-

[1] a. a. O. S. 253: Additional 31530 [„Porsenna"]: Opera in 3 Acts, with instrumental symphonies and accompaniments (apparently strings only), in score. According to the original fly-leaf, it was attributet to Scarlatti or Lotti. It is therefore in all probability the opera of that name assigned by Clément and Larousse (Dictionnaire Lyrique p. 539) to Ant. Lotti, 1712, for which A. Scarlatti wrote some additional numbers at its performance in Naples in 1713. Characters: Publicola, Oratio ... Die Kopie befindet sich in der Staatsbibliothek München unter der Signatur Mus. Ms.: 5157.

[2] Kgl. öffentl. Bibl. Dresden; Mus. c: B 439.

ginnenden 18. Jahrhunderts — erschien es, das Werk ungekürzt und, vor allem die Chöre, nicht nur in einem mangelhaften Auszug, sondern in der Partitur, zur Einsicht zu haben.

Die Wahrscheinlichkeit einer Autorschaft Lottis sank gleich nach flüchtiger Kenntnis der vollständigen Kopie des Londoner Werkes erheblich. Das Textbuch weicht sowohl in der Gestaltung der zugrunde liegenden historischen Fabel — der Kampf der Römer und der Toskaner um die Herrschaft Roms und die damit verknüpfte Selbstverstümmelung Mutio Scaevolas —, wie vor allem in seiner qualitativen Beschaffenheit stark von dem Dresdener Exemplar ab. Dieses steht auf einer — für die Jahrhundertwende in Italien — seltenen ethischen und ästhetischen Höhe, während das Londoner Libretto als schlechthin charakteristisch für die niederste Schicht spätvenezianischer Libretto-Produktion gelten kann. Das Dresdener Textbuch hat zum Autor Piovene, während der Londoner Oper jede diesbezügliche Angabe fehlt. Somit sprachen gleich im Anfang literarische Bedenken gegen die ursprüngliche Vermutung, hier eine Ergänzung für das Opernschaffen Lottis zu finden. Es lag also nahe, der zweiten im Katalog angedeuteten Möglichkeit nachzugehen, die Scarlatti die Autorschaft zuweisen will. Auch hier machte, schon vor der genauen Kenntnis des Werkes, ein Moment stutzig, nämlich, daß Edward Dent in seiner ausführlichen und zuverlässigen Monographie[1] keine Oper Scarlattis oder solche, die teilweise von ihm bearbeitet wurde, mit dem Namen Porsena erwähnt. Es ist nicht anzunehmen, daß ihm eine Scarlatti zugehörige Oper, noch dazu in englischen Beständen, entgangen sei.

Die Analyse der Oper ergab im wesentlichen eine Bestätigung der Annahme, daß sie weder aus der Feder Lottis, noch Scarlattis stamme. Vor allem und ins Auge fallend spricht hier die Einstellung des Komponisten auf die geschlossene Einzelform innerhalb der Oper mit, sowohl was die vokale wie die instrumentale Form betrifft. Als solistische Gesangsform ist die dreiteilige Arie, mit oder ohne da-capo, in verhältnismäßig geringer Anzahl vertreten, wobei zu bedenken ist, daß gerade dieses Gebilde in den italienischen und vor allem den Scarlattischen Opern im zweiten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts bereits eine hervorragende Rolle spielt. Andererseits zeigen die Arien des Porsena-Fragmentes zu Dresden — wie die übrigen eingesehenen Opern Lottis — eine ziemlich ausnahmslose Bevorzugung der großen, in der Beherrschung der Form einwandfrei gebauten, dreiteiligen da-capo-Arie.

Bei dem zur Frage stehenden Werk hingegen macht sich gegenüber den weiter angelegten Gesangsformen eine gewisse Verlegenheit bemerkbar, der freilich musikalisch in der leichten und gewandten Handhabung mannigfacher kleiner, liedmäßiger Formen, die ihre Herkunft aus dem Volksgesang nicht verleugnen können, das Gleichgewicht gehalten wird. Es wird gern mit strophischer Wiederholung gearbeitet, auch gelegentlich mit strophischer Variation, mit besonderer Vorliebe in dem aus der venezianischen Volksmusik übernommenen $^{3}/_{2}$-Takt, der auch vielfach in den weich und langsam abgestimmten Mittelsätzen der italienischen Opernouvertüren fortlebt. Es macht sich in der persönlichen Veranlagung des Komponisten ein starkes Hinneigen zum leichten Ton bemerkbar, Schwere und Pathos scheinen ihm in der künstlerisch überzeugenden Ausdruckskraft musikalischer Wiedergabe einige Schwierigkeit zu machen.

Wird gelegentlich über den Einzelgesang herausgegangen zur Mehrstimmigkeit — das Wort „Ensemble" könnte in der Bedeutung, die es für die musikalische Charakteristik der einzelnen gegen- und miteinander geführten Stimmpartien, wie für die

[1] Ed. Dent: Alessandro Scarlatti, London 1905.

kontrapunktisch-technische Qualität des Satzes gewonnen hat, hier irreführen —, so ist das Stimmgefüge in seiner Ausführung durchaus unkompliziert, wenn auch häufig von feinem Wohllaut. Auch hier, wie bei den ariösen Gesangsformen, wächst gelegentlich einmal die Anlage eines Duettes über das gewohnte Niveau der kurzen Zwiegesänge heraus. So z. B. in II. 18, wo Publicola, der Vater der geflüchteten Valeria, ihrem Verlobten, Mutio Scaevola, seinen Plan mitteilt, das Glück seines Kindes dem Vaterland zu opfern und sie Porsenna zur Frau zu geben. Hier ist das Gefüge bei weitem nicht so locker, wie in der Mehrzahl der gleichartigen Bildungen, sondern psychologisch und musikalisch-technisch viel feiner ineinander verwoben. — Im Gegensatz zu dem Porsena-Fragment Lottis fehlen Chöre dem Werke vollständig.

Den rein formalen Untersuchungen und Ergebnissen entspricht die Höhe, auf der sich die Beschaffenheit des Werkes in der Beherrschung und Ausnutzung der orchestralen, harmonischen und dynamischen Mittel bewegt. Hier mutet die durchschnittliche Faktur der Oper direkt primitiv an, die instrumentale Begleitung geht nicht über zwei Geigen, vom b. c. sekundiert, hinaus und trägt — von einigen kleinen Arienritornellen abgesehen — kein selbständiges Gepräge. Dynamische Angaben finden sich gar nicht, dagegen häufig Tempobezeichnungen, die sich in rascher Folge — oft mehrmals in einem Stück — abwechseln.

Alle diese Momente, von dem vorzugsweisen Gebrauch der kleinen Liedform bis auf die mangelhafte Ausnutzung der harmonischen und instrumentalen Mittel, weisen auf eine vor dem Jahre 1712 liegende Entstehungszeit. Werke von Scarlatti, die den achtziger Jahren des 17. Jahrhunderts angehören, tragen — dem allgemeinen, prinzipiellen Gepräge nach — ein ähnliches Gesicht, wie z. B. die Doralba aus dem Jahre 1687. Die Persönlichkeitskraft jedoch, die die beiden Werke durchströmt, ist in ihren Wurzeln verschieden. Bricht in dem Porsena bei Augenblicken größter innerer Spannkraft die starke, dem Komponisten eigene Neigung zum Liedhaften, Volkstümlichen durch, so trägt das in seinen kleinen Formen nicht so gerundete Werk Scarlattis doch immer schon an den gegebenen Stellen den Zug ins Große, hinter dem man das starke künstlerische Vermögen spürt.

Auf die Minderwertigkeit des Textbuches wurde bereits hingewiesen, eine Tatsache, die nicht sonderlich auf das dramatische Feingefühl des Komponisten deutet. Dieser Mangel an musikdramatischem Erfassen seines Stoffes prägt sich folgerichtig in der Gesamtfaktur des Werkes aus und hier zuerst und am ausschlaggebendsten beim Dialog, in der Beschaffenheit des Rezitatives. Gewiß spürt man an manchen Stellen in der Deklamation die gute Schulung an den Alten, auch wird die Gleichförmigkeit der Linie häufig durch wirkungsvolles Einschieben von ariösen Abschnitten unterbrochen; desgleichen wird gelegentlich mit gutem Geschmack für die Steigerung die Sequenz herangezogen, doch fehlt im Ganzen in intensives Ausbeuten der Ausdrucksmittel, die für das dramatische Leben im Rezitativ so bedeutungsvoll werden können: das Verwerten markanter Intervallsprünge und besonders gefärbter Harmonien, wie man es bei den Musikdramatikern auch noch im 18. Jahrhundert wohl finden kann.

Die einheitliche Physiognomie der Oper zeugt von einer guten Durchschnittsbegabung, die feinen Sinn und Takt im Kleinen bezeigt, sowohl auf formalem, als auch gelegentlich auf musikalisch-schilderndem Gebiet, wie z. B. in der sinngemäßen, ausdrucksvollen Ausbeutung der Chromatik. Jedoch fehlt ihr gänzlich der Zug eines großen und freien Geistes, wie er sich bei Scarlatti bereits in seinen Frühwerken bemerkbar macht. Andererseits ist eine Autorschaft Lottis aus zwei Gründen scharf

von der Hand zu weisen. Einmal zeugen die verschiedenen Libretti für eine notwendige Unterscheidung der beiden in Frage kommenden Opern, und zweitens ist das Londoner Exemplar stilistisch in jeder Hinsicht — in Beherrschung der Form und der musikalischen Ausdrucksmittel, wie vor allem im dramatischen Erfassen — von der Lotti zukommenden Stilart grundverschieden.

Dazu kommt, daß es als höchst unwahrscheinlich, wenn nicht ausgeschlossen erscheint, daß diese Oper überhaupt so spät — in das Jahr 1712 — zu setzen ist. Hingegen trägt sie durchaus den Stempel eines früheren Stilkreises, etwa der achtziger Jahre des 17. Jahrhunderts. Festlegen läßt sich ohne weitere Hilfsmittel, unter anderem auch bibliographisch-literarischer Art, vorläufig ein Name noch nicht; maßgebend für die kritische Beurteilung scheint mir jedoch jener Stilkreis zu sein, dem Carlo Pallavicino angehört. Der Komponist ist nach den gleichen Seiten hin orientiert, wie es Pallavicino in seiner Amazone Corsara[1] und teilweise in seiner Gerusalemme Liberata[2] ist. Auch die eingehende Analyse des Pallavicino-Stiles von H. Abert[3] zeigt die im wesentlichen für die Einstellung des Porsena ausschlaggebenden Züge.

Als sicheres Ergebnis steht am Ende fest, daß der Hinweis des Kataloges als nicht stichhaltig gelten darf und daß diese Oper nur als eine Materialergänzung des ausgehenden 17. Jahrhunderts anzusehen ist, deren Fehler und Vorzüge sie zu einem Durchschnittswerk stempeln, das nicht mehr viel von den Errungenschaften Cavallis und Cestis kennt, hingegen aber auch noch nicht akut in die Stilfragen der Scarlattischen Epoche verwickelt ist.

Aus Karl Loewes noch unveröffentlichter Lehre des Balladengesangs

Ein Beitrag zur Geschichte und Psychologie des Vortrags

Von

Karl Anton, Wallstadt-Mannheim

In einem Überblick über die vorhandenen Arbeiten und deren Ergebnisse zum Thema Vortrag bzw. Ausdruck kommt Hugo Riemann[4] zu dem, auch dem Fernerstehenden sofort einleuchtenden, dem Eingeweihten nur zu gelinde formulierten Urteil, „Die große Divergenz dieser Arbeiten in ihren Resultaten beweist, daß da noch viel zu tun ist". Diese Zukunftsarbeit wird nun darin zu bestehen haben, daß die um die Bewältigung dieses Themas Kämpfenden zunächst getrennt marschieren; daß jeder auf seinem Sonderweg vorgeht, auch da wieder der eine in der Richtung der Geschichte, der andre in der Richtung der Psychologie[5], daß dann aber, entsprechend dem gemeinsamen Ziel, vereint geschlagen wird. Als siegreich erschöpfendes Ziel ist dann die Summe dieser Einzelleistungen anzusehen, die der Führer mit genialem Griff

[1] München, Hof- und Staatsbibliothek: Mus. Mscrp.: 145.
[2] Denkmäler deutscher Tonkunst, I. Folge, Bd. 55, 1916, herausg. v. H. Abert.
[3] Ebenda S. I ff.
[4] Musik-Lexikon 8. Aufl. S. 50.
[5] Vgl. die Antrittsvorlesung des Verf. „Geschichte und Seele", Verlag der Neuen Musikzeitung (Grüninger-Stuttgart), Sonderdruck 1919.

zusammenfaßt. An solchem Führer, ja an Führern, fehlt es nun, was den Kampf um unser Thema anbelangt, erfreulicherweise nicht — aber es fehlt an Material, es fehlt an Leuten, die im obigen Sinne die Vorbedingungen dazu erfüllen. Mit dem Folgenden möchte nun Verfasser seinen Teil dazu beitragen.

Eines der traurigsten Kapitel in der Geschichte und Psychologie des Vortrags ist das vom Balladenvortrag. Dieser Zustand entspricht ganz der Praxis: sie ist seit dem Tod oder Rücktritt von Eugen Gura, Lilli Lehmann, Bulß, Waldner, Senfft von Pilsach, Harres-Plüddemann gleich null. Hermann Gura sucht das Erbe des Vaters zu erhalten. Das Wenige, was man sonst im großen Musikleben an Balladen hört, ist entweder im Vortrag völlig unzulänglich, ja irreführend (auch von seiten bedeutender Künstler), oder aber eine hierin wirklich gute Leistung (Wüllner!) tritt so vereinzelt, planlos, fremdartig in ihrer Umgebung auf, daß sich das alles mit dem zielbewußten Balladenvortrag durch die obengenannten Sangesmeister nicht vergleichen läßt. Der tatsächliche Zustand ist unwidersprechlich der: wir sind wieder — nicht zu unsrer Ehre! — auf dem Standpunkt angelangt, den die Sangeswelt vor fünfzig Jahren, ehe ein Richard Wagner für Loewes Balladenkunst eintrat, eingenommen hatte[1]. Plüddemann[2] gibt aus der Praxis heraus die Deutung dieser Erscheinung: „Obwohl gerade die genialsten der Balladensänger nach Loewe sich von der Bühne her diesem Zweige des Gesanges zugewendet, bleibt es doch ein großer Schaden, daß wir fast gar keine Sänger besitzen, die den Balladengesang zu ihrem Hauptberufe machen. Erstens aus praktischen Gründen, weil die gedachten Opernsänger (oder Konzert- und Oratoriensänger) in der Hauptsache durch andere Aufgaben absorbiert und immer wieder von diesem Felde abgelenkt werden. Zweitens aus ideellen Gründen, weil . . . der richtige Vortrag und der ganz reine Stil für die in Musik gesetzte Ballade weder vom Lied noch vom musikalischen Drama aus zu gewinnen ist, von der Zwitterform (?) Oratorium ganz zu schweigen. Die Ballade benützt zwar, wo sie sie braucht, alle Errungenschaften anderer Musikzweige, aber sie folgt dennoch schließlich nur den ihr eigenen Gesetzen des Vortrags, welche aber mit nimmer rastendem Fleiße und unendlicher Mühe aufgesucht sein wollen und sicher, wenigstens bei einem guten Teil der Loeweschen Tondichtnngen, versteckt genug liegen. . . . .

Wir müssen uns also, durch die Tatsachen gedrängt, schließlich zu der Ansicht neigen, und es noch einmal kühnlich behaupten, daß für die wirkliche praktische Wiedergabe von Balladengesängen der neue Stil erst aufgefunden werden muß, da er bisher nur zufällig hin und wieder gefunden, aber nicht fest begründet erscheint". Plüddemann hegte die „Hoffnung auf eine wirkliche Schule des Balladengesangs". Bei der großen Bedeutung, die der Ballade zukommt: ihrer Geschichte nach als einem der deutschesten Gebilde überhaupt (Spitta)[3], ihrer Wirkung nach als „Hauptmittel für die Gesundung und Läuterung unsres öffentlichen Kunstgeschmacks, als Jugendelement inmitten der Senilisierung" (Schemann)[4] — bei solcher Bedeutung war Plüddemanns Hoffnung, durch Wagners Haltung wach gehalten, wohl berechtigt.

---

[1] Die Literatur dazu wolle man in des Verf. Buch „Beiträge zur Biographie Karl Loewes mit besonderer Berücksichtigung seiner Oratorien und Ideen zu einer volkstümlichen Ausgestaltung der protestantischen Kirchenmusik" (1912) nachlesen. Vgl. noch dessen Abhandlung über Loewe in dem Maiheft des ersten Jahrgangs dieser Zeitschrift. Weitere Mitteilungen auf Grund von Aufzeichnungen Lilli Lehmanns u. a. (i. Bes. d. Verf.) folgen in Bälde.

[2] Bayreuther Blätter XV, S. 336.

[3] Musikgesch. Aufsätze S. 438ff.

[4] Bayreuther Bl. XX, S. 38.

Sie hat sich nicht erfüllt. Sie konnte sich nicht erfüllen, solange nicht als rationelle Basis das, übrigens auch von Plüddemann geforderte, gesamte vorhandene Material über den Vortrag der Ballade durch den Balladenmeister, Loewe, selbst, gesammelt und gesichtet war. Auf solcher Grundlage erst kann sich eine Balladenschule erheben.

In über zehnjähriger Sonderarbeit auf diesem Gebiet hat Verf. das hierfür in Betracht kommende Material gesammelt, bzw. von der Familie Loewe zu eigen erhalten, um damit im obigen Sinne die Hoffnung ihrer Verwirklichung zuzuführen. Aus dem größtenteils noch unveröffentlichten Material, unter dem die Aufzeichnungen und Diktate von Loewes genialer Tochter Julie an erster Stelle zu nennen sind, sei einstweilen Folgendes — mit Erläuterungen — mitgeteilt:

Loewe selbst war bekanntlich ein ausgezeichneter Sänger. Was Balladengesang anbelangt, so war er hierin der Meister. Allen vorhandenen Schilderungen nach ist er im Balladenvortrag weder zu seiner Zeit noch nachher je wieder erreicht worden. Seine Größe bestand in der „Objektivität“, ohne die freilich der rechte Balladenvortrag unmöglich ist. Objektivität ist „erste Bedingung der Ballade“. Es heißt darüber: „Wir wollen nicht den Herren A, B, C in der Ballade hören, sondern den Kaiser Heinrich, den Edvard, den Wittekind usw. . . . Die Ballade ist eine Belebung längst geschwundener Erscheinungen — eine Auferweckung durch die Kraft des unendlichen Tones“. Was unter dieser „Kraft“ zu verstehen ist, wird uns klar, wenn wir folgende Ausführungen Juliens über den Balladensänger Loewe heranziehen:

„Loewes ganzes Wesen aber war von dem souveränen Willen seines hohen Intellekts beherrscht, so zwar, daß er stets Gewalt über sich selbst gewann, jeder vorliegenden Aufgabe objektiv entgegen zu treten, indem er mit voller Energie gegen seine eigene momentane Stimmung die Zügel von Takt und Tempo ergriff und gleichsam wie außer sich selbst versetzt, in die neue Situation einlenkte. Bei solcher psychischen Umstimmung durch den Willen kam es z. B. vor im Vortrag der „Nächtlichen Heerschau“, des „Alten Goethe“, in den „Kaiserballaden“, des „Hus“, wie überhaupt bei allen dramatischen Darstellungen, daß seine Erscheinung, der Ausdruck im Antlitz, der Blick des Auges auf den Zuhörer derartig wirkte, als wären längst entschwundene Gestalten wie Napoleon, Goethe, Kaiser Max, Prinz Eugen usw. in Leben und Bewegung vor ihrem geistigen Auge erschienen.

Wie will nun der Sänger solche Wirkung und Stimmung hervorrufen, wenn er die Hilfsmittel übergeht, welche der Meister selbst angibt? . . .“

Zu diesen „Hilfsmitteln“ gehört nun vor allem die Weisung:

„Objektiv vortragen . . . ist nur zu erreichen, indem man sich selbst vergißt und sich gänzlich in den Gedanken vertieft ‚Du sollst nicht dich stellen, sondern die zu belebende, längst entschwundene Erscheinung in neuen Umschwung bringen‘. Solche dramatische Kraftaufwendung setzt alle Bedingungen vollendeter Gesangskunst voraus.“

In diese hat nun Loewe in fast fünfzigjähriger Tätigkeit manchen Sänger und manche Sängerin eingeführt: aber es ist höchst bezeichnend, daß er selten jemand hat eine seiner Balladen studieren lassen, selbst seine Töchter konnten es schwer erreichen, wie Julie, die ausgesprochene Balladensängerin, berichtet. Loewe lehrte Singen im allgemeinen, das Balladensingen jedoch sah er als dann von selbst kommend an, wenn die dazu nötige Veranlagung da ist. Zum Balladensänger machen wollte er niemanden. Solch einer muß werden. Daß er hierin gefördert werden kann und muß, war für Loewe klar. So ist sein — ihn doch von einer ganz anderen Seite als von der vermeintlich spießbürgerlichen her zeigendes — Wort zu verstehen: „Daß man meine Balladen nicht singt, das ist erklärlich, sie sind schwer zu exeku-

tieren und erfordern in jeder Beziehung eine aparte Erziehung". Das „Aparte" dieser künstlerischen Erziehung ist nun nicht in dem Sinne zu verstehen, wie wir heute das Wort gebrauchen, mit dem Beigeschmack des Extravaganten, Übertünchten. Es drückt lediglich den Gegensatz zum damaligen „Singsang" aus, zu der üblichen „veralteten Manier", zum welschen, „fremdländischen Kram", der so sehr im Gange war, daß das spezifisch Deutsche als „apart" anzusehen war! Die „aparte Erziehung", die Loewe fordert, liegt also in der Richtung auf das Nationale hin, das es zu berücksichtigen und zu entwickeln gilt, sodann aber auch, über diese Grenze hinaus, in der Richtung auf eine „allgemeine Bildung, die alle Zeiten und Länder umfaßt". Loewe selbst gehört zweifellos zu den gebildetsten Musikern, die wir haben. Er hatte sogar schließlich — zum Schaden seiner Kunst! — zuviel Neigung zur Wissenschaftlerei, zuviel einseitigen Verkehr mit Gelehrten mit und ohne Schrullen, zu denen er sich schon in der Jugend und dann während seines Universitätsstudiums und seiner Lehrertätigkeit mehr und mehr hingezogen fühlte[1]. Immer und immer wieder klagt er über den niederen Bildungsstand der Musiker und ihr dadurch hervorgerufenes Nichtkönnen, und dringt allen denen gegenüber, die, kaum der Schule entwachsen, sofort in die Musik als Lebensberuf hineinstreben — man denke nur an seine Briefe an Debrois von Bruyck bzw. an dessen Mutter — auf vorherige „Anschaffung einer tüchtigen Bildung" als conditio sine qua non. Auf diesen Mangel hieran führt Loewe das Fehlen des „Aparten", des für den Balladengesang so unbedingt nötigen Charakteristischen in Auffassung und Vortrag zurück. „Wie soll ein Ungebildeter vertraut sein können mit dem Wesen der Ballade?" Neben der grundlegenden besonderen Begabung führt dazu nur: ein liebevolles Versenken in die Geschichte wie in die „Seelenkunde", in die erst durch sie ermittelte „letzte Grundlage der Musik", d. h. eine „durch Bildung ermöglichte" Vertiefung in das „Wesen der Sprache!" Mit größtem Eifer liest er diesbezügliche Werke, hört Vorträge, hält selbst solche oder spricht sich mit anderen, die — in Anknüpfung an von ihm vorgetragene Balladen — ihn darüber befragen, aus[2]. Seine Tochter Julie hat solche Ausführungen Loewes festgehalten. Aus diesen (am gleichen oder folgenden Tage jeweils niedergeschriebenen) Aufzeichnungen sei für diesmal folgendes wiedergegeben:

„. . . jeder spricht, aber nur wenige wollen so singen — und doch soll man so singen, wie man spricht, denn der Gesang ist der Sprache wegen da . . .[3]. Die deutschen Sänger wissen selten mit den Buchstaben umzugehen". Deshalb fordert er Umgestaltung des Musikunterrichts im allgemeinen, wie des Gesangunterrichts im besonderen. Er soll nicht wie üblich bloß vom Ton, sondern vom Wort ausgehen und erst „später Vereinigung von Sprache, Deklamation und Tönen" bringen. Dies soll schon in der Schule so sein! Schon die „Kinderchen" lernen bei Loewe — ohne Ton zunächst — „musikalisch lesen", so daß sie späterhin, wenn die „Töne richtig sitzen", als Ergebnis der Stimmbildung (!), „nur ein wenig Ton hinzuzufügen haben, um es singen zu können". Aber gerade „dieses Lesen ist das Schwierige".

Es bildet aber die Voraussetzung für jeden Berufssänger wie ernsten Liebhaber, vor allem aber für den Balladensänger. In seiner gleichfalls noch unveröffentlichten „Großen Schule" sagt Loewe hierüber ganz Ausgezeichnetes, Fortschrittliches. Zum rechten Vortrag, so heißt es,

[1] Das Nähere siehe in den „Beiträgen", die ganz neues Material bringen, nachdem vorher schon Runze in sehr verdienstlicher (aber wie in allen seinen Schriften, in übertriebener Weise) darüber geschrieben hatte.

[2] Jedoch, wie wir noch sehen werden, nie über das Wesen der Ballade selbst, immer nur im allgemeinen!

[3] Vgl. das Gedenkblatt des Verf. a. a. O. und das dort abgedruckte Urteil Nauenburgs.

... ist es notwendig, daß der Sänger: 1. zuerst das Gedicht möglichst deutlich vorlese, langsam deklamierend, mit erhöhtem Pathos, 2. alsdann wird es ein zweitesmal nach den bekannten Regeln der Aussprache prononziert — sodann ist es 3. notwendig, sich um das Tempo (um den Gang, den das Stück geht) umzutun ... 4. sehe sich der Sänger nach den Zäsuren der Melodie um, die meistenteils mit den Zäsuren des Gedichts zusammenfallen. Oft aber muß man auch atmen nach dem Sinn, wo der Atem keineswegs mit dem musikalischen Einschnitt zusammentrifft, sondern mitten in den Gang der Melodie hinein fällt ..

Was er dann über das Singen als solches sagt, über Register bzw. über den Registerunfug, über Vorschläge, Takt, Tempo, Rhythmus ist ebenso wertvoll wie überaus anschaulich. Eine Stelle sei noch wiedergegeben:

Der Gesang verträgt eine bedeutende Potenzierung, ja Übertreibung der Artikulation, da die so sehr überwiegenden Vokale und das längere Tönen der Stimme die angestrengteste Artikulation doch immer noch sehr in den Hintergrund stellt.

Das alles betrifft den Gesang im allgemeinen, über den Balladengesang im besonderen finden wir da nichts weiter. Julie gibt hierüber Aufschluß:

Schon in meiner frühesten Jugend erinnere ich mich, viel über Balladen haben sprechen zu hören. In meiner Eltern Haus gingen die geistreichsten, talentvollsten, gelehrtesten Leute ein und aus, die natürlich an dieser Stelle das Balladenthema immer wieder von neuem und jeder auf andere Weise zum Vorwurf nahmen ... Was meinen Vater anbelangt, aus dessen Munde ein Ausspruch am wichtigsten gewesen sein würde, so muß ich berichten, daß er bei allen Gesprächen über dieses Thema fast teilnahmslos erschien. Ja im Augenblicke des lebhaftesten Streites seiner Gäste zog er sich zurück, begab sich an den Flügel, um ... vorzutragen. Die Überraschung lenkte selbstverständlich alle kämpfenden Geister mit einem Schlage zu ihm hinüber und gern steckte jeder das Schwert in die Scheide, um die ganze Herrlichkeit einer Ballade auf sich wirken zu lassen.

„Bemerkungen" im häuslichen Kreise jedoch machte Loewe, die, wie Julie hervorhebt, „dem Verständnis eine ganz andere Richtung" gaben als „durch bekannte Lehrsätze oder die Auffassung anderer" zu „erhalten" war. Einmal jedoch — in einer Gesellschaft auf Schloß Zülchow, der auch sein Schüler Walther von Goethe[1] angehörte, nach der Erstaufführung von „Heinrich der Vogler" — sagte er: „Die Sprache, die Deklamation, der Takt, das Tempo, die Exekution der Begleitung und der ganze Habitus, also gerade die ‚Nebenumstände', die sind die fraglichen Punkte". Über diese gibt uns aber gerade Loewes Tochter Julie in ihren Aufzeichnungen wertvollen Aufschluß, so daß wir doch eine Lehre des Balladengesangs von berufenster Seite besitzen. Ihre Veröffentlichung wird vorbereitet.

Die Kostprobe daraus, die mit Vorstehendem gereicht wurde, hat wohl den Leser aufs neue erfahren lassen, was alles in dem „kühn-gewaltigen" Loewe lag, was infolge der Verhältnisse nicht voll zur Entwicklung kommen konnte, was aber in Wort, Wille und manchem Werk erhalten, uns die Berechtigung und immerwährende Gültigkeit von Richard Wagners Urteil über Loewe erweist: „Ha, das ist ein ernster, mit Bedeutung die schöne deutsche Sprache behandelnder, nicht hoch genug zu ehrender deutscher Meister, echt und wahr!" Wann wird ihm diese Ehrung zu teil bei der Behandlung des Themas Vortrag bzw. Ausdruck? Bisher geschah es nicht. Es ist eine Pflicht der Zukunft, doppelt angesichts unserer Zeit.

---

[1] Näheres s. Mitteilung des Verf. im Goethe-Jahrbuch XXXIV, S. 156ff.

Zur Erforschung der byzantinisch-orientalischen Musik

Von

Egon Wellesz, Wien

Einer Aufforderung des Herausgebers, über meine an verschiedenen Stellen veröffentlichten kleineren Arbeiten zur byzantinischen und orientalischen Musik selbst zu referieren, Folge leistend, gebe ich nachstehend einen Bericht über diese Studien, die ich zum großen Teil unternahm, um mich selbst über die Materie zu informieren, und größere Arbeiten vorzubereiten. Sie bedeuten für mich Merksteine auf einem Wege stets stärker werdender Klarheit, daß eine Geschichte der abendländischen Musik, die mehr ist als eine Darstellung des lokal Gegebenen, die in Wahrheit die Zusammenhänge aufdecken will, vom Orient auszugehen, und auf das stete Ineinandergreifen von Orient und Okzident Rücksicht zu nehmen hat. Zu dieser Erkenntnis konnte ich aber mangels der nötigen Vorarbeiten auf musikgeschichtlichem Gebiete nur dadurch kommen, daß ich von vornherein den Blick auf die kulturgeschichtlichen Parallelen richtete, und trachtete, durch Beobachten der Entwicklung auf dem Gebiete der bildenden Kunst und der Literatur, ferner in der christlich-orientalischen Musik durch Heranziehen der Liturgie dort Ergänzung und Stütze zu gewinnen, wo das musikalische Material versagte oder gegenwärtig noch unerschlossen ist. Richtunggebend auf diesen verwandten Gebieten waren vor allem die Arbeiten von Strzygowski und Baumstark.

Der erste Niederschlag dieser Studien findet sich in zwei kurzen Aufsätzen, die in der „Österreichischen Monatsschrift für den Orient" 1914, 40. Jahrgang, erschienen, und zwar „Orientalische Einflüsse in der Musik der Gegenwart", „Fragen und Aufgaben musikalischer Orientforschung I und II" erschienen sind, „Der Einfluß des Orients auf die Musik des Abendlandes", Österr. Rundschau 1916.

Die folgenden Arbeiten waren hauptsächlich der Erforschung der byzantinischen Musik gewidmet. Auch hier war es die Absicht, zuerst zu einem kulturellen Verständnis der Zeit zu gelangen und ich möchte die Ansicht aussprechen, daß es kaum möglich ist, zu einem wirklichen Verständnis der byzantinischen Kirchenmusik zu gelangen, wenn man nicht über die byzantinische Geschichte, Liturgie, Literatur und Architektur halbwegs informiert ist. Man darf nicht vergessen: Jeder, der die mittelalterliche Musik des Abendlandes erforscht, trägt von der Schule her unbewußt eine Summe von Wissen mit sich, die ihm das Eindringen in den Gegenstand erleichtert, während dank der europazentrischen Geschichtsbetrachtung jegliche Kenntnis der byzantinischen Geschichte fehlt. Als das Minimum dessen, was zu tun ist, bevor man an die byzantinischen Musikstudien herantritt, möchte ich Folgendes fordern: 1. Studium der Texte hinsichtlich des Inhalts der Dichtungen, der Metrik, und sprachlichen Besonderheiten, 2. Studium der mittelgriechischen Paläographie. Letzteres ist bei einiger Begabung nicht sonderlich schwer, da die in Betracht kommenden Handschriften meistens kalligraphisch geschrieben sind. Viel mühevoller ist die Beschäftigung mit den Texten nach ihren liturgischen Beziehungen, die Aufdeckung der metrischen Verhältnisse, in welche die meisterlichen Abhandlungen Krumbachers einführen, und das Feststellen des Eindringens neugriechischer Sprachformen oder von Sprachverderbnissen durch Abschreiber, die des Griechischen nicht recht kundig waren.

Hat man z. B. das Alter einer Handschrift zu bestimmen, und geht allein von der Form der Neumen aus, so kann es leicht geschehen, daß man die Handschrift für älter hält, als sie es tatsächlich ist, und daß nur aus gewissen paläographischen Merkmalen des Textes oder aus sprachlichen Besonderheiten das richtige Alter bestimmt werden kann.

Als Einführung in dieses Gebiet, als kritische Studien über den Stand und die Probleme der gegenwärtigen Forschung diente die Abhandlung „Die Kirchenmusik im byzantinischen Reiche", Oriens Christianus N. S. VI. S. 91—125. und — mehr auf das Textliche und Metrische Bezug nehmend — „Die Erforschung des byzantinischen Hymnengesanges", Zeitschrift für die österreichischen Gymnasien, 1917, S. 33. Resultate über die Transkription der Neumen der mittleren Epoche, die wesentlich von Riemann abweichen, bringt die Arbeit „Zur Entzifferung der byzantinischen Notenschrift" Oriens Christianus N. S. VII. 97—118.

Im Verlaufe der Arbeiten über den byzantinischen Kirchengesang wurde mir seine Abhängigkeit von kleinasiatischen, syrischen und mesopotamischen Vorbildern immer mehr bewußt; darüber handeln die kleineren Arbeiten „Byzantinische Musik", Österreichische Monatsschrift für den Orient, 41. Jahrgang, 1915. S. 197 ff. und „Der Ursprung des altchristlichen Kirchengesanges", daselbst, S. 302 ff. Andererseits aber zeigten die Untersuchungen der Kirchenmusik auf dem Balkan, besonders in Serbien das lückenlose Fortbestehen der alten Tradition. Gleichsam als „erste Mitteilung" erschien in der Musica Sacra 1917 eine kurze Abhandlung „Der serbische Oktoëchos und die Kirchentonarten", in welcher nachgewiesen ist, daß die Gesänge nicht nach den griechischen Tonarten geordnet sind, sondern nach gewissen melodischen Formeln, die sich in allen Gesängen einer Gattung finden. Für die Verbreitung der Gesänge nach dem Balkan war nicht Byzanz maßgebend, sondern Jerusalem und das Sinaikloster, und das Mittelglied der Bewegung vom Orient nach dem Balkan bildeten die Athos-Klöster.

Bei all den Untersuchungen nach dem Ursprung der schriftlichen Fixierung der kirchlichen Gesänge ergab sich aber die Notwendigkeit, noch weiter nach dem Osten auszugreifen. Schon Fleischer hat in seinen Neumenstudien auf das Vorkommen von Tonzeichen primitiver Art den Lektionszeichen bei den Indern hingewiesen, so daß die Theorie vom christlichen Ursprung dieser Zeichen einen Stoß erhielt. Nun fand ich, dank der Unterstützung von A. v. Le Coq im Berliner Museum für Völkerkunde lamaistische Handschriftenreste aus Tibet mit Neumenzeichen, ferner ein Buch aus Kambodja mit Tonzeichen, so daß sich, nimmt man die Lektionszeichen der zentralasiatischen, manichäisch-soghdischen und neutestamentlichen Texte hinzu, das Vorhandensein von Neumen in ganz West-, Mittel-, Süd- und Südostasien nachweisen läßt. Als Ausgangspunkt dieser Verbreitung ergibt sich mit wachsender Sicherheit Iran. Von hier aus haben sich einerseits in christlicher Zeit die Neumen über Armenien nach Syrien und Byzanz, anderseits nach Zentralasien bis nach China verbreitet. Ein enger Zusammenhang, nach Prof. Grünwedel kulturgeschichtlich begründet, besteht zwischen den armenischen und tibetanischen Zeichen. Wichtig wäre jetzt die Feststellung, wann die indischen Zeichen zum erstenmale nachzuweisen sind. Diese Fragen sind behandelt in „Probleme der musikalischen Orientforschung", Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1917, 24. Jahrgang.

Aus diesem Einblick in die Wege und Verzweigungen der orientalischen Kunst ergaben sich mir die Richtlinien für eine planmäßige Erforschung der orientalischen und osteuropäischen Musik, dargestellt in „Die orientalische Musik im Rahmen der musikgeschichtlichen Forschung", Festschrift für H. Kretzschmar. 1918.

In all diesen Arbeiten ist das Bestreben, die Stellung zu den Problemen der orientalischen Musik befreit von einem engen europazentrischen Gesichtspunkt zu gewinnen. Erst wenn man Einblick in die Wechselbeziehungen zwischen Orient und Abendland gewonnen hat, die kulturelle Bedeutung jedes einzelnen Volkes zu den bestimmten Epochen erkannt hat, kann die musikalische Detailarbeit einsetzen. Es fallen damit eine Reihe falscher Vorstellungen, die man bisher von den Beziehungen der altchristlichen Musik zum Abendlande gehabt hat, über die Beziehungen der altgriechischen Musik zur byzantinischen, über das Verhältnis der byzantinischen Musik zur armenischen usw.

Zum Schlusse seien noch erwähnt: die Folge von „Studien zur orientalischen Kirchenmusik“ I—X Musica Divina 1917—1918 mit kurzen einführenden Artikeln über das Wesen der orientalischen Kirchenmusik (I), Ursprung und Ausbreitung des altchristlichen Kirchengesanges (II), die byzantinische Kirchenmusik (III, IV), den syrischen (V), koptischen und abessynischen (VI) und armenischen (VII, VIII, IX) Kirchengesang; eine Studie „Die Orgel im byzantinischen Reich nach zeitgenössischen Berichten“. Musica Sacra. 1918. S. 51 ff., sowie Referate in der „Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes“ über „Neuerscheinungen über orientalische Musik und Musikinstrumente“ (1917), und über „J. W. Tillyard, The Problem of Byzantine Neumes“.

Bücherschau

Abert, Hermann. W. A. Mozart. Herausgegeben als fünfte, vollständig neu bearbeitete u. erweiterte Ausgabe von Otto Jahns Mozart. Erster Teil (1756—1782). Mit 9 Bildnissen u. 4 Faksimiles. 8⁰, XXVIII u. 1036 S. Leipzig 1919, Breitkopf & Härtel. 35 M.

Archiv für Musikwissenschaft. Zweiter Jahrgang, erstes Vierteljahrsheft.

Inhalt: Bericht über die bisherigen Arbeiten des Instituts; Curt Sachs, Die Tonkunst der alten Ägypter; D. H. Freitag, Die Herkunft des Berliner Liederbuches; Wilhelm Merian, Drei Handschriften aus der Frühzeit des Klavierspiels; Karl Weinmann, Die päpstliche Kapelle unter Paul IV.; Theodor Kroyer, Zur A cappella-Frage; Rudolf Schwartz, Zur Partitur im 16. Jahrhundert; Max Seiffert, Zur Biographie Delphin Struncks; Friedrich Noack, J. S. Bach und Christoph Graupner; Johannes Kobelt, Das Dauergedächtnis für absolute Tonhöhe.

Batka, Richard. Richard Wagner. Zweite, verb. Aufl. Lex. 8⁰, 128 S. mit Abb., Faksimiles und Tafeln. (Berühmte Musiker. Lebens- und Charakterbilder nebst Einführung in die Werke der Meister. 20. Bd.) Berlin (1919), Schlesische Verlagsanstalt. 14 M.

Bekker, Paul. Die Sinfonie von Beethoven bis Mahler. 8⁰, 61 S. Berlin 1917. Schuster & Loeffler. 1 M.

Der Verfasser veröffentlichte 1916 eine umfangreiche soziologische Untersuchung über das musikalische Kunstwerk[1], auf die hier wenigstens kurz eingegangen werden muß, da jenes Werk die Grundlegung der hier angezeigten kleineren Schrift darstellt. Bekker sucht in jener früheren Arbeit das musikalische Kunstwerk als Produkt einer Kulturepoche zu erfassen. Er tut zweifellos sehr recht damit, denn die musikästhetische Betrachtung blieb bisher allzu sehr im Technisch-formalen stecken und kam über eine spezialistisch musikalische Erörterung selten hinaus.

Das musikalische Kunstwerk faßt er nun in dem Zeitmomente, wo es lebt, d. h. erklingt. In dieser Zeitspanne wirken sich die ursprünglich schaffenden Phantasiekräfte des Tonsetzers, die nachschaffenden Ausdrucksmittel des dar-

[1] Bekker, Paul. Das deutsche Musikleben. 336 S. 8⁰. Berlin 1916. Schuster u. Loeffler.

stellenden Musikers, und endlich die aufnehmenden Kräfte der Hörerschaft in gemeinsamer (auf die Belebung des Werkes gerichteter) Arbeit aus. Dieser Vorgang der vollen Belebung eines Musikstückes ist eine unendliche Aufgabe, die der Schöpfer wohl in den Momenten hoher Inspiration zur Zeit, da er sein Werk voll umspannt, in der Idee gelöst empfinden mag; in der Welt der Erscheinungen bleibt sie ewig nur mehr oder weniger unvollkommen, meist höchst unvollkommen gelöst. Schon allein der meist historisch gegebene Widerspruch zwischen dem Kulturgefühl, dem ein Musikwerk entwuchs, und dem der Darsteller und Hörer bedingt das, ganz abgesehen von technischen Hemmungen. Wie nun alle zur Belebung des musikalischen Kunstwerkes mitwirkenden Faktoren für dieses ihr Ziel möglichst tauglich zu machen sind, was ihnen bei dem heutigen Stande unsrer Musikkultur daran fehlt, wie diese Mängel zu beheben oder doch zu mindern wären, das wird in dem Buche Bekkers über das deutsche Musikleben eingehend und systematisch besprochen. Die Darstellung nimmt ihre Klarheit aus der Einheit des Zielpunktes, auf den hin das gesamte Musikleben sich ordnen soll. Das Ziel ist das Kunstwerk an sich, das freilich auch wieder nur eine Idee ist, denn praktisch haben wir es immer mit Werken einer bestimmten Kulturepoche zu tun, und hier ergeben sich schon bei der Zielsetzung die stärksten Gegensätze. Ich sehe es als einen Vorzug der Bekkerschen Darstellung an, daß er über alle diese praktischen Hemmungen hinweg, den Blick fest auf den Zielpunkt: das musikalische Kunstwerk und seine Verlebendigung gerichtet, sein Thema abhandelt. So einigt er sich noch am ehesten mit seinen Lesern, auf einer allgemeinen gedanklichen Grundlage. Diese Allgemeingültigkeit der Fragestellung sichert seinem Buche einen ganz eigenen Platz in der Literatur um dieses Thema, und wird ihm Dank und Zustimmung auch bei denen gewinnen, die in vielen Fragen der praktischen Verwirklichung nicht mit dem Verfasser gehen können.

Die oben angezeigte Schrift über „Die Sinfonie von Beethoven bis Mahler" beschränkt die Fragestellung nach dem Musikleben einer Kulturepoche auf die Frage nach den kulturellen Wurzeln des musikalischen Kunstwerkes, und seiner dadurch bedingten Eigenart. Auch das musikalische Kunstwerk und sein Schöpfer muß aus der geistigen Gesamtatmosphäre seiner Zeit begriffen werden. So selbstverständlich, ja trivial, diese Feststellung erscheint, so wenig hat sie doch bis heute Geltung für die Pflege unserer Musikgeschichte und -ästhetik gehabt. Bekker ist einer der entschiedensten und wohl auch glücklichen Verfechter dieser Methode der Musikbetrachtung. So gelang es ihm z. B., Beethoven und sein Werk aus der Zeit und ihren geistigen Strömen heraus in mancher wichtigen Hinsicht verständlicher zu machen, als es früheren Darstellungen glücken wollte. Um diese Methode einwandfrei durchzuführen bedarf es freilich einer ganz seltenen Beherrschung des Stoffes. Der Darsteller muß einmal in hohem Grad intuitiver Künstler (in unserem Falle Musiker) sein, und zwar von wahlverwandter Art mit seinem Meister, er muß ferner auch eine tiefgehende praktische Kultur seines musikalischen Vorstellungslebens sich erworbrn haben, was nur möglich ist, wenn die ganze Entwicklung der Persönlichkeit von Jugend auf die Richtung auf die Musik hin genommen hat. Neben diesen besonderen Musikereigenschaften müßte dann ein Vermögen, in die kulturellen Strömungen hineinzusehen und sie von einem hohen Standpunkte aus zu werten, treten. Man denkt an eine Persönlichteit wie Jacob Burckhardt. Für eine Musikepoche das zu leisten, was er z. B. für die bildende Kunst der Renaissance in Italien leistete, das ist unendlich viel schwieriger, weil die Forderungen der Musik an den, der in sie eindringen will, verwickelter sind als sie die bildenden Künste an ihre Geschichtsschreiber stellen.

Ich maße mir kein Urteil darüber an, wieweit Bekker den angedeuteten Anforderungen entspricht. Unleugbar weiß er seinem Gegenstande viel zu entnehmen. Was mich aber letzten Endes seinen meisten Schlußurteilen widersprechen läßt, ist sein dem meinen gegensätzlicher musikalischer Geschmack, der nach einem sehr andersgearteten musikalischen Schönheitsideal hin orientiert ist. Mir erscheint die musikalische Entwicklung seit Beethoven im allgemeinen als ein steter Rückgang des kompositionstechnischen Gestaltungsvermögens, der mir bedingt erscheint

durch ein zunehmendes Schwinden einer einheitlichen Zielstrebigkeit der künstlerischen Phantasie. Die Konzentriertheit des künstlerischen Wollens und dementsprechend des Könnens, die Goethe bei Beethoven als unvergleichlich stark empfand, nimmt im 19. Jahrhundert stetig ab. Auffallend z. B. bei einem Künstler wie Wagner. Daß Bekker dieses Sinken des rein musikalischen Gestaltungsvermögens, diese ständig steigende Verwirrung bei der Stellung der künstlerischen Aufgabe, nicht betont, daß er sie bei einem Liszt und Bruckner, von Mahler gar nicht zu reden, nicht nachdrücklich hervorhebt, andererseits, daß er nicht bemerkt, wie Brahms von allen Musikern des 19. Jahrhunderts derjenige ist, der noch am besten weiß, was er als Musiker wollen darf, und der noch weitaus am meisterlichsten kann, was er will, das nimmt seiner Betrachtungsweise in meinen Augen einen guten Teil ihres Wertes. Was gelten mir noch so feinsinnige soziologische Aufklärungen über einen Künstler, wenn nicht zuvor seine reinkünstlerische Stellung gegenüber seinen Vorgängern abgegrenzt ist Wer die Entwickelung einer Kunst durch ein Jahrhundert zeichnen will, muß es wagen, die Vertreter künstlerisch aneinander zu werten. Er muß es wagen, zu sagen, Bruckner ist, Brahms gegenüber ein arg undisziplinierter Komponist. Während man diesen trotz aller Belastungen seines Stils, dennoch als ebenbürtigen Meister neben den Großen vor ihm anerkennen muß. Diese Scheidung der Persönlichkeiten in künstlerisch höher und tiefer zu bewertende ist zu fordern, um die Einheit der Idee d e s Kunstwerkes, um das sie sich scharen (hier die Sinfonie) festzuhalten. Die Sinfoniker werden gemessen und bewertet an der Idee der Sinfonie, die in der Tat auch bei allen Komponisten von Beethoven bis Mahler ein einheitliches künstlerisches Gestaltungsproblem darstellt. Es genügt nicht, die Verschiedenheiten seiner Gestaltung z. B. bei Beethoven und Mahler (um nur die Extreme zu nennen) soziologisch, d. h. aus der Verschiedenheit der gesellschaftlichen Zustände um die Komponisten herum zu erklären. Man muß auch erkennen (oder besser unbewußt fühlen), daß jener ein königlich starker Seher der künstlerischen Idee und ein ebenso selbstsicherer Beherrscher der Gestaltungsmittel war, dieser ein nervöser Experimentator, der nicht wußte, was er von sich als Komponist fordern durfte, und nicht entfernt über die Gestaltungsmittel verfügte, die er zur Lösung seiner Aufgabe, benötigt hätte. Kurz gesagt: Bekkers soziologische Musikgeschichtsauffassung verwischt den Begriff der künstlerischen Persönlichkeit. Um ihn zu fassen, dazu müßte man doch wieder vom Kunstwerk ausgehen und gelangte damit zu einer mehr formal-ästhetischen Betrachtungsweise, die darum keineswegs formalistisch zu sein braucht.

Übrigens vermisse ich auch, wenn ich dem Verfasser auf seinem soziologischen Betrachtungswege folge, ein, wie mir scheint, entscheidendes Ergebnis, dessen Feststellung in unseren Tagen nicht vermieden werden darf. Bekker bewertet eine Sinfonie fast wie eine Predigt oder Rede nach ihrem Gehalte an menschlichen Gefühlswerten. Das scheint mir unzulässig. Stellt man sich aber auf diesen Standpunkt, so muß man doch wohl zugeben, daß unsere sinfonische Musik um so unsozialer wird, je mehr die Komponisten Menschheitsideen und Gefühle in ihr zu symbolisieren trachten. Dieses bewußte Predigen in Tönen ist dort am stärksten, wo das naive, unbewußte, innerlich notwendige sich-Umsetzen der Gefühle in Tonformen sich nicht einstellen will. So wird es zu einem gewaltsamen sich-Emporschrauben auf Höhen, wo man nicht mehr leicht zu atmen imstande ist, zu einem sich in die Brust werfen, der Stimme ein Pathos geben, das ihr nicht ansteht. Damit wird auch die Sprache gesucht und gekünstelt, und behält nur noch für artistisch geschult Ohren Überredungskraft. Beethoven dagegen wußte, daß man in einer Sinfonie, einfach, großzügig sprechen müsse wie in einer Volksversammlung. Die Gabe, auch in diesem Tonfalle Ewigkeitswerte verkünden zu können, hatte wie er freilich kein Zweiter.

Hermann Wetzel.

Desmond, Olga. Rhythmographik (Tanznotenschrift als Grundlage zum Selbststudium des Tanzes. Bearbeitet von Fritz Böhme. Mit acht Tafeln und einem Titelbild. 40 S., 13,5 × 19,5 cm. **Leipzig 1919, Breitkopf & Härtel.** 5 M.

Litz, Carl. Der Gesangsunterricht als Grundlage der musikalischen Bildung. Band II

der Sammlung „Pädagogium", herausgegeben von Oskar Messmer. VIII u. 75 S. 8°. Leipzig 1914. Julius Klinkhardt. 2,50 M.

Der Verfasser beklagt es, daß die mannigfachen Versuche, eine einheitliche Methodik des Schulgesangunterrichtes aufzustellen an der Uninteressiertheit der allgemeinen Pädagogik gescheitert sind, bringt aber trotzdem den guten Glauben auf, nochmals durch eine knappe, übersichtliche Darstellung seiner bekannten Tonwortmethode auch weniger musikalisch interessierte und gebildete Pädagogen zu veranlassen, diese auf ihre Allgemeingültigkeit zu prüfen. Zwei Fehlhoffnungen liegen in diesem Tun. Es werden die allgemeinen Richtlinien, welche die allgemeine Pädagogik für den gesamten Unterrichts- und Erziehungsbetrieb aufstellen kann, und wären es auch die der modernen Arbeitsschule, die bisherigen Leistungen des Schulgesangunterrichtes nicht verbessern können, denn des Übels Grund liegt auf rein musikalischem Gebiet. Tritt die Pädagogik zu einer Kunst, um sie zu lehren, kann sie das nur in theoretisch-begrifflicher Darstellung tun. Das werden meist Lehrsätze kunsttechnischen Inhalts sein, die mit Kunst und Kunstempfinden wenig gemeinsam haben. Zeigen sich zudem, wie in der Musik, in der theoretischen Durchdringung fast unüberwindliche Schwierigkeiten, tut auch der komponierende Musiker zur Bezwingung dieser nicht selbst das Seine dazu, so ist es unausbleiblich, daß die pädagogische Spekulation auf Abwege gerät und der Musikkultur mehr schadet als nützt. Nur musikalisch-pädagogisch empfindende Naturen können da helfen, so weit eine Kunst überhaupt lehrbar ist, nicht die allgemeine Pädagogik, ganz abgesehen davon, daß dieser der Blick für wirklich kulturelle Volkswerte seit mehr denn 100 Jahren arg getrübt und deshalb der Kunst der gebührliche Platz in der Schule bis heute nicht eingeräumt wurde Die zweite Hoffnung, die ich nicht teilen kann, bezieht sich auf des Verfassers spezielle Gesangmethode. Diese viel umstrittene, an sich geistreiche Tonwortmethode wird trotz ihrer praktischen Erfolge wohl immer dazu verurteilt sein, ein verfehltes Dasein zu führen. Zwei Gründe veranlanlassen mich zu dieser Ansicht. So berechtigt des Verfassers bemängelnde Kritik unseres Notensystems auch sein mag, so wenig wird es seinem oder irgendeinem anderen System gelingen, sich an die Stelle unserer Notenschrift zu setzen. Nicht nur, weil sie, auch nach des Verfassers Überzeugung, die beste Tonstenographie ist, sondern sich auch als Volksmusikschrift durchaus ohne Änderung eignet. Ich erinnere was größere Notenleseleistungen anbetrifft, an die Zeit des 15. Jahrhunderts, da das Kantoreiwesen blühte und da man eine kontrapunktisch geführte Stimme ohne Taktstriche unter den kniffligsten Voraussetzungen heruntersang. Ist trotzdem unsere Notenschrift heute nicht Volkseigentum geworden, so liegt das nicht an ihren aufgezeigten Mängeln, sondern an dem Schulunterricht. Bestimmter konnte übrigens kein Beurteiler der Tonwortmethode das Urteil sprechen, als der Verfasser selbst, da er sie dazu degradierte, in den ersten Schuljahren die Notenschrift vorbereiten zu helfen. Diesen Kompromiß durfte eine Methode nicht eingehen, die nach Art ihrer Entstehung, vor allem nach ihrem inneren Wesen dazu bestimmt war, die Notenschrift selbst zu ersetzen, genau wie die Methode der Zifferisten und die der Tonic-Solfaisten, deren vergeistigte Auflage sie ist. Zum zweiten Grunde. Die musiktheoretischen Arbeiten Riemanns, Mayrhofers, Wetzels, Halms und Kurths lassen deutlich erkennen, daß wir in Zukunft die Ohren reizbar zu machen haben für das Hören tonaler Bewegungsvorgänge, für mehr oder minder ausgedehnte Spannungskurven harmonischer und melodischer Art, also für Zusammenhänge und daß jeder Einzelton aus solchen Zusammenhängen heraus zu „treffen" ist, vielmehr als Einzelton gar nicht in Betracht kommt. Hier liegt der Wert der Tonalitätsübungen, die Eitz wohl in seinen Lehrgang aufgenommen hat, ohne aber zu erkennen, in welchen Widerspruch zur Grundlage seiner Tonwortmethode er sich damit gesetzt hat. Eitz ist bemüht, jedem Ton sein besonderes Gesicht zu geben, indem er ihm einen möglichst umfangreichen Empfindungskomplex zu schaffen sucht. Er folgert: Da die quantitativen Merkmale der Tonhöhe, das sind die durch Schwingungsfrequenz bedingten, unserm Auffassungsvermögen nicht genügen, um einwandfreie Tonvorstellungen zu er-

zeugen, so müssen den quantitativen Empfindungen, der Gehörsempfindung der Tonhöhe und der entsprechenden Singbewegungsempfindung, durch Gleichzeitigkeitsassoziation noch qualitative Merkmale hinzugefügt werden, nämlich die Gehörsempfindung des Tonwortes und die Sprechbewegungsempfindung. Durch Übung müssen dann die noch unverbundenen Einzelempfindungen dermaßen zu einem Komplex verschmolzen werden, daß jede der Einzelempfindungen zum Reproduktionsmotiv der anderen werden kann. So ist die Tonwortmethode, auf rein akustische Grundlage aufgebaut, imstande, enharmonische Unterschiede z. B. zwischen gis und as durch Vokale zu versinnbildlichen, kann natürlich-reine Terzen notieren, statt wie unser Notensystem, pythagoreische, kann durch den gleichen Vokal fünf diatonische Halbtonfolgen darstellen und Ähnliches, kann im idealen Falle das musikalische Einzeltongedächtnis bis zum absoluten Gehör steigern — und muß doch letzten Endes zu den Tonalitätsübungen greifen, wenn sie dem akustischen Mechanismus musikalisches Leben geben will. Ich denke, wir ersparen der Schule den Umweg über die Tonwortmethode.

Otto Steinhagen.

Frimmel, Theodor von. Ludwig van Beethoven. Fünfte, vermehrte u. verb. Auflage. 21.—26. Tausend. (Berühmte Musiker. 13. Bd.) Lex. 8°, 109 S. mit Abb., 4 Taf. u. 6 Faks.-Beilagen. Berlin (1919), Schlesische Verlagsanstalt. 14 M.

Gerber, P. H. Die menschliche Stimme und ihre Hygiene. 2. Aufl. 10.—14. Tausend. Mit 21 Abbild. im Text. (IV, 121 S.) 1918. Aus Natur u. Geisteswelt, Sammlung wissenschaftl.-gemeinverständlicher Darstellungen, 136. Bdch, Kl. 8°. Leipzig, B. G. Teubner. 1.50 M,

Dies wertvolle Büchlein für Sänger und Sprecher erscheint jetzt in der 3. Auflage. Sein Verfasser, Spezialist für Stimmhygiene und Stimmkrankheiten an der Universität Königsberg, hat die 2. Auflage wiederum fortschrittsgemäß ergänzt, besonders in der Registerfrage und das an sich reiche Literaturverzeichnis (164 Nummern) erheblich erweitert. Nur zwei wesentliche Vorzüge dieser sehr geschätzten Arbeit möchte ich herausgreifen: die außerordentliche Kenntnis und Verarbeitung der einschlägigen Literatur und das Bestreben möglichster Individualisierung in Stimmbildung und bei Beurteilung von Sttimmkrankheiten.

Otto Steinhagen.

Heuß, Alfred. Kammermusikabende. Auf welche Weise kann Kammermusik dem Volke geboten werden? Erläuterungen von Werken der Kammermusikliteratur. 8°, XXIV u. 152 S. (Breitkopf & Härtels Musikbücher.) Leipzig 1919, Breitkopf & Härtel. 4.50 M.

Hünis Musik-Jahrbuch der Schweiz. L'Annuaire Suisse de la musique. Bearbeitet von Eduard Trapp. Ausgabe 1919/1920. Kl. 8°, X u. 374 S. Zürich, Verlag Musikhaus Hüni. 7.50 Fr.

Istel, Edgar. Das Buch der Oper. 8°, 420 S. mit 6 Bildnissen u. zahlr. Notenbeispielen. Berlin 1919, Max Hesses Verlag. 9 M.

Jahrbücher und Jahresberichte des Vereins für mecklenburgische Geschichte und Altertumskunde. 83. Jahrg. Herausgegeben von Geh. Archivrat Dr. H. Grotefend. Schwerin 1919. Gedruckt i. d. Bärensprungschen Hofbuchdruckerei.

(Darin: S. 1—46: Meyer, Clemens, Geschichte der Güstrower Hofkapelle. S. 47—57: Meyer, Clemens, Anhang zur Geschichte der Mecklenburg-Schweriner Hofkapelle.

Kapp, Julius. Das Dreigestirn Berlioz—Liszt—Wagner. Erste bis vierte Auflage. 8°, 179 S. Berlin (1919), Schuster & Loeffler.

Kinsky, Georg. Katalog des Musikhistorischen Museums von Wilhelm Heyer in Cöln. Vierter Band: Musik-Autographen. XXXI u. 904 u. XXX S. gr. 8°. Mit 60 Tafeln Handschriften-Nachbildungen, zahlreichen Notenbeispielen und 32 S. Musikbeilagen. Herausgegeben von Frau Wilhelm Heyer. Cöln 1916. Kommisssonsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. 75 M.

Es verschlägt nicht viel, daß der vorliegende Katalog an dieser Stelle erst drei Jahre nach seinem Erscheinen besprochen wird. Er ist ein Standwerk, das nicht bloß den Ruhm für sich in Anspruch nehmen darf, als erstes Beispiel eines erschöpfenden Autographen-Katalogs überhaupt zu gelten, sondern auch seinen absoluten, der Gefahr der Antiquierung nicht ausgesetzten Wert besitzt!

Das liegt natürlich an den Autographenschätzen selbst, die Wilhelm Heyer in erstaunlich kurzer Zeit seiner Sammlung einverleibt hat. Sie umfaßt etwa 1700 Musikautographen von über 700 Meistern; ihren Grundstock bilden eine Reihe von glücklichen Antiquariatskäufen, zu dem in rascher Folge die Sammlung von Carlo Lozzi in Rom (deren eigentlicher Wert allerdings erst bei der Briefpublikation des Museums zutage treten wird), die Sammlung Edward Murray jr. in Florenz — die Stücke wie Bachs Hmoll-Präludium und Fuge für Orgel, Werke von Haydn, Mozart und Beethoven, sowie nicht weniger als neun Schubert-Manuskripte enthielt —, der ganze kompositorische Nachlaß Paganinis und ein Teil der Hinterlassenschaft des Verlegers Senff — die dem Museum vor allem seinen Reichtum an Handschriften Anton Rubinsteins einbrachte — hinzukamen; auch aus der Auflösung der Sammlungen von Aloys Fuchs, Posonyi und Adolf Müller, E. Succi, E. Bovet, M. Schlesinger, Th. Roothaan usw. zog Heyer seinen Nutzen. So ist es gekommen, daß die Sammlung ihren Umfang weit über die Grenzen hinausdehnte, die ihr Gründer selbst ihr gesteckt hatte — er wollte nur das 19. Jahrhundert möglichst lückenlos vertreten sehen —: die italienischen Autoren reichen zurück bis über die Wende des 17. Jahrhunderts; und von deutschen Meistern fehlen an großen Namen nur die von Händel und Gluck. Von den älteren Italienern sei insbesondere auf den reich vertretenen Pietro Paolo Quartieri hingewiesen — einmal des Komponisten selber wegen, den Cerreto schon hoch stellt, dann wegen der Varianten der einzelnen Stücke[1]; außerdem auf Landi (vgl. Kinskys Mitteilung in Jahrg. I, S. 687 unserer Zeitschrift) und Alessandro Melani. Von den Italienern des 18. Jahrhunderts sind schlechtweg wohl alle, und meist mit wertvollen Stücken vertreten, angefangen von Alessandro Scarlatti, Durante, Caldara, Lotti, Leo bis auf Padre Martini, Galuppi, Perez, Sarti, Paesiello und Cimarosa. Ein Kuriosum ist eine Abschrift der ersten Fassung von Tartinis Traktat „De' principi dell'armonia" von der Hand Jean Jacques Rousseaus. Von unsern großen Meistern ist Bach außer mit dem erwähnten Orgelwerk, mit seiner Lauten-Suite, der Partitur zur Kantate „Wo soll ich fliehen hin" u. a.; Friedemann mit der Abschrift einer Kantate seines Vaters mit neuer Textunterlage (!); Philipp Emanuel mit einem Rondo für Klavier vertreten; von Haydn sind Skizzen zu einer D dur-Sinfonie (Pariser Nr. 5) besonders wichtig, da sie den seltenen Einblick in seine Arbeitsweise gewähren; von Mozart der Partitur-Entwurf zum Anfang der Serenade für Blasinstrumente Köchel-Verz. Nr. 375. Überraschungen bieten sich bei Beethoven und Schubert: von dem ersteren ein unbekanntes Lied „An Laura" (Matthison) aus der letzten Bonner Zeit von hohem Interesse, das Kinsky als Beilage mitteilt; Skizzenblätter, die außer wertvollen Datierungen den Beweis liefern, daß Beethoven, der Große und Zuchtvolle, sich für das öffentliche Phantasieren in gewissem Sinne vorbereitete; bei Schubert einige für die Revision der Gesamtausgabe unbenutzte Autographe von Liedern („Die Erwartung", „Der Winterabend"). Von den Romantikern Weber, Spohr, Mendelssohn, Schumann, Loewe, Franz usw. fehlt kein einziger; von großem Werte ist eine erste längere Fassung von Mendelssohns Hebriden-Ouvertüre, die Kinsky mit der endgültigen eingehend vergleicht, desgleichen der Anfang eines ungedruckten Liedes; ferner ungedruckte italienische Kanzonetten Meyerbeers; eine unbekannte Hochzeitshymne Rossinis aus den vierziger Jahren; auch aus neuester Zeit findet sich Ungedrucktes: von Liszt die erste Fassung der „Trauergondel" (mitgeteilt), von Bizet eine Kaprize für Klavier, von dem achtzehnjährigen Hugo Wolf drei Lieder auf Heinesche (!) Texte. Richard Wagner ist mit seiner Fis moll-Phantasie vertreten. Einer der wertvollsten Bestandteile der Sammlung ist endlich der gesamte Nachlaß Nicolo Paganinis, den Heyer 1910 von Paganinis Enkel erwarb: dabei nicht weniger als dreißig ungedruckte Werke! Wer je sich in Zukunft mit Paganini als Komponisten befaßt, wird die wichtigste Quelle auf den Seiten 402 bis 447 unseres Katalogs finden.

Der Wert des Katalogs beruht aber vor allem auch auf seiner Bearbeitung durch den Konservator des Museums. Ob sich die Einteilung des Werkes — Kinsky hat die Stücke nach Nationalität der Autoren und nach Jahrhunderten gruppiert — für jede andere Sammlung als zweckmäßig erweisen wird, ist fraglich; aber für diesen Fall war sie die einzig richtige: zudem sorgt eine Inhaltsübersicht und ein alphabe-

[1] Hier auf S. 17 findet sich das einzige kleine Versehen, das Kinsky unterlaufen ist: Emil Vogel hat den Inhalt von Quartieris Werk von 1592 im Nachtrag seiner „Bibliothek" schon selber mitgeteilt.

tisches Verzeichnis der Autoren für ein rasches Zurechtfinden. Was aber Kinsky bei der Beschreibung der Handschriften selbst geleistet hat, ist schlechthin vorbildlich. Er gibt von jedem Stück nicht nur eine minutiöse Beschreibung, sondern stellt es in den Mittelpunkt einer philologischen, historischen und ästhetischen Untersuchung, die in einer großen Reihe von Fällen die wichtigsten Ergebnisse zutage fördert. Welche Summe von Kritik an unsern großen Gesamtausgaben steckt in dem Bande! Welchen Aufschluß bietet er über das Wesen und den Wert des Autographs — den je nach dem Meister verschiedenen Wert! Selbst die für den Forscher unnötigen, auf Heyers persönlichen Wunsch entstandenen biographischen Skizzen zeigen wenigstens, mit welcher Sorgfalt Kinsky gearbeitet hat: auch hier hat er eine Summe neuer Tatsachen eruiert. Wir wären weiter, wenn von den großen Autographenbibliotheken ähnliche Kataloge existierten ... für das arme — in jedem Sinn arme Deutschland aber wird die Publizierung ähnlicher Werke wohl ein frommer Wunsch bleiben. Seit Kinskys und des Museums Vorgang bleibt sie aber als ideale Forderung bestehen. A. E.

Kock, Karl, Kleine Musikgeschichte. VIII u. 44 S. 8⁰. Leipzig 1919, Quelle & Meyer. 1.60 *M.*

Diese kindliche Stilübung, mit der der sonst um die populäre Musikliteratur so verdiente Verlag bös hereingefallen ist, bedarf an dieser Stelle keiner ernsthaften Besprechung; wir möchten Lehrer und Schüler jeder Art nur ebenso kurz wie dringend davor warnen, sich von einem Führer leiten zu lassen, der auf der untersten musikgeschichtlichen Schulbank selber noch die Note IV bekommen müßte. Das ist stark, aber wahr; denn der Verf. ist nicht einmal imstande, seinen Stoff richtig und verständnisvoll zu kompilieren. Wir erfahren z. B. S. 22, daß das Madrigal die „eigentliche Blüte der gesamten Volkskunst war ..., ein kunstvoller Gesang, der instrumental begleitet wurde und der trotz seines persönlichen Inhaltes die Technik der allgemein gehaltenen Kirchenmusik benutzte, indem er die Polyphonie auf die zierlichste und wohlklingendste Weise anwendete; leider ging dieser Stil allmählich verloren und ist erst heute wieder angedeutet im deutschen Lied der lyrischen Meisterkomponisten." Das, beim Himmel, das haben wir noch nicht gewußt. Wir erfahren S. 32 etwa weiter, daß „das Oratorium seine eigentliche Form erst durch Bach erhalten habe", daß es „in seiner charakteristischen Form eine deutsche Schöpfung sei" [wir Deutsche sind doch verfluchte Kerle], und daß es Carissimi gewesen sei, der statt der szenischen Aufführung in das Oratorium den Erzähler eingeführt habe ... Händel wird so nebenbei zur norddeutschen Organistenschule gerechnet, und Figaros Hochzeit ist ein deutsches Singspiel. Überhaupt Mozart! „W. A. Mozart aber ordnete schon [im Gegensatz zu dem armen Haydn!] die Instrumente seinem überreichen Gefühlsleben unter, sie wurden ihm ein Mittel des Ausdrucks für sein edles Seelenleben. Auch handelt es sich bei diesem Meister schon nicht mehr [!] um die beschauliche Betrachtung im Sinne des reinen Optimisten, sondern um Erzeugnisse redlichen inneren Kampfes ..." Die Mannheimer Dynamik wird als Gefühlsdynamik mißverstanden, die es vorher nicht gegeben habe; oder, um wieder in frühere Zeiten zurückzugehen: die Mensurierung sei „im Kern nichts weiter als eine nähere Bezeichnung [!] der entwickelten [!] Neumenzeichen, die jetzt einen genauer [!] bemessenen Zeitwert erhielten." Endlich das Unglaublichste: die siebente [!!] Solmisationssilbe Guidos des Aretiners heißt (S. 17) Sa. Sancte Johannes! Hier steht mir der Verstand still und ich schließe. A. E.

Krebs, Carl. Meister des Taktstocks. Erste bis vierte Auflage. 8⁰, 229 S. Berlin (1919), Schuster & Loeffler.

Krug, Walther. Anton Bruckner. (In: „Summa". Eine Vierteljahrsschrift. Viertes Viertel S. 1—31). Hellerau 1918. Hellerauer Verlag Jakob Hegner. 10 *M.*

Die „Summa" ist keine Zeitschrift im gewöhnlichen Sinn und gibt zudem die periodische Form ihres Erscheinens mit dem Abschluß ihres ersten Jahrgangs auf, um zur terminlosen Veröffentlichung von Heften überzugehen; auch ohne das dürften wir wohl einmal von der Regel absehen, Beiträge in Zeitschriften nicht zu besprechen. Wir bedauern, daß Krugs Bruckner-Essay nicht auf jene Heftform hat warten können, weil er dann die Möglichkeit weiterer Verbreitung hätte gewinnen können, die wir ihm wünschten. Er ist ein höchst geistvolles Bekenntnis zur „musikalischen Musik", symptomatisch für den Willen des Gegenwartsgeistes, nicht immer neu in seinen Grundgedanken, aber fast stets neu und überraschend fein gefaßt.

Was Krug über „Fortschritt", „Dilettantismus", über den „flüssigen Stil", über „Modulation" sagt, ist wahr und schlagend trotz aller scheinbaren Subjektivität und Paradoxie; anderen Gedanken, Urteilen und Bewertungen mag man weniger beistimmen — wie einseitig ist etwa S. 23 Brahms charakterisiert! —, immer aber wird man mit dem Geist sympathisieren, aus dem diese Gedanken und Urteile entspringen. Ich setze als kleine Probe den Abschluß einer Vergleichung hierher, die Krug zwischen den beiden ersten Sätzen von Beethovens u. Bruckners IX. Sinfonie anstellt:

„Von dem Beethovenschen Satze sagt Nietzsche einmal: chaos sive natura. Aber Beethovens Musik ist vielmehr Kampf der Menschen mit dem Leben. Wenn er klagt und triumphiert, so sind es eigene Leiden und Freuden. Weit eher träfe jener Satz auf Bruckner zu, in einem andern Sinne freilich und nicht in dem der Darstellung, sondern der Existenz. Insofern die Musik chaos sive natura ist, tritt sie in die Existenz. Sie selbst bewegt sich, ihre Kräfte rühren sich. Sie ist nicht handelnd in dem Sinne, daß eine äußere Handlung bewirkt wird. Man kann auch sagen, sie habe trotz aller Dramatik wesentlich etwas Betrachtendes, Episches im Gegensatz zu Beethoven, der wesentlich Dramatiker ist. Beethoven kämpft und schildert wenn man so will, den Kampf. Bruckner sieht den Kampf, er tut ihn nicht, er leidet ihn, er mitleidet ihn, er duldet es, daß die Musik den Kampf durch ihn tut...."

A. E.

Marot, Clément. Psaumes avec les mélodies. Bibliotheca romanica Nr. 252—254. (Bibliothèque française). XXIII u. 149 S. Straßburg (1919), J. H. E. Heitz. 2.40 Fr.

Mehler, Eugen. Der Templer und die Jüdin, Bearbeitung von Hans Pfitzner. Der arme Heinrich. Die Rose vom Liebesgarten. Vollständige Regiebücher nach der Inszenierung und Spielleitung des Komponisten. Leipzig 1912—19, Max Brockhaus.

Ehe unser Straßburg den Horden der Zuaven und Spahis überantwortet und mit Pariser Operettengift infiziert wurde, erlebte die Stadt, deren Münster Goethe in seinen beiden Studienblättern „Von Deutscher Baukunst" mit hoch aufflammender Begeisterung pries, die von eh und je ein fruchtreicher Garten deutscher Dichtung war, noch einen herrlichen Aufschwung ihres Musiklebens. Hans Pfitzner, als Straßburger Operndirektor aus der Fülle kraftvollen szenischen Vermögens gestaltend, bürgerte echt Wagnerischen Geist im Elsaß ein. Wieder einmal vernichtete gallische Bestialität ein Stück germanischer Edelkultur, als sie einem führenden deutschen Musiker Heim und Arbeitskreis zerstörte, ja ihm sein weniges Hab und Gut, seine Bücher und Noten erbarmungslos raubte — ein hübscher Vorwurf für den nächsten Musikroman des Allerwelts-Idealisten Romain Rolland. Wer noch in dem verwinkelten Theaterkasten am Broglieplatz Aufführungen des „Freischütz", des „Lohengrin" unter Pfitzners Stabe beiwohnte, hörte Wagners schwerwiegende, ihm heute nicht oft und nicht laut genug nachzusprechende Frage: was ist Deutsch? auf beglückende Art beantworten. Hier gab es für alle, die lernen wollten und konnten, eine hohe Schule der Spielleitung. Ein getreuer Mithelfer des Meisters an jenem nachschöpferischen Verlebendigen, Eugen Mehler, hat damit begonnen, das, was sich von solch praktischer Dramaturgie „aus dem Geiste der Musik" mit achtsamem, fleißigen Griffel überhaupt aufzeichnen läßt, zu verbuchen. Er legte fest, welche hauptsächlichen Forderungen Pfitzner rücksichtlich Anlage und Einteilung des Schauplatzes, Bühnentechnik, Beleuchtung, Kostümierung, Bewegung der Chöre für die Darstellung des „Armen Heinrich", der „Rose", sowie für die Wiedergabe der von ihm in genial straffer Konzentration des Dramatischen durchgeführten Bearbeitung des Marschnerischen „Templers" erfüllt wissen will. Mehlers sorgsam ins Einzelne gehenden, doch keineswegs weitschweifigen Angaben und Beschreibungen machen dem, der sich in die eigenwüchsige Denk- und Empfindungsweise des letzten Nachfahren derer um Eichendorff mit Liebe einlebte und mit seiner Ästhetik aus dem Durchdenken seiner grundwahren Abhandlungen „Vom musikalischen Drama" enge Fühlung gewann, durchaus den Eindruck der Zuverlässigkeit. Wie denn schon der gegen die überstiegenen Verhimmelungen dilettierender Verehrer Pfitzners wohltuend abstechende Ton schlichter sachlicher Würdigung den Leser darüber vergewissert, einen redlichen und tüchtigen Fachmann vor sich zu haben. Mögen in der Folge beim Einstudieren der genannten Werke die handlichen, vom Verlage geschmackvoll ausgestatteten Regiehefte eifrig zu Rate gezogen werden!

Zweierlei wird in ihnen besonders hervorgehoben: die Notwendigkeit eines genauen Einstimmens der Beleuchtungen auf die wechselnden szenischen Vorgänge und das Unerläßliche peinlich ausgemeißelter Deutlichkeit der Aussprache und damit des Dialoges. Beiden Forderungen kann man, selbst den besten Willen aller Mitwirkenden und die Bereitstellung völlig genügender künstlerischer und materieller Mittel vorausgesetzt, in unseren Opernhäusern nur bis auf einen bescheidenen Grad gerecht werden. An den Zuschauersaal mit Rängen ist das offene, verhältnismäßig hochliegende Orchester gebunden; der von seinen Pultlampen andauernd in gleicher Stärke ausgehende Schein verwischt, tötet alle zarteren Farben- une Helligkeitsabtönungen. Und eben auch bei hochpostiertem unverdeckten Instrumentalkörper bleibt dem Kapellmeister nur die Wahl, Glanz und Wucht der Streicher und mehr noch der Bläser empfindlich abzuschwächen oder für ausgedehnte Strecken die Verständlichkeit des Textes, also auch der Handlung, daran zu geben. Beispielsweise habe ich stets zu Straßburg, zu München und andernorts im Vorspiel der „Rose" die Reden des Waffen-, des Sangesmeisters wie die den Chören zugeteilten Worte nur bruchstückweise vernommen, mir das Meiste davon aus dem Gedächtnis ergänzen müssen. Die größte Schuld daran, daß sich Pfitzners Bühnenschöpfungen noch nicht nach Gebühr auswirken, tragen nicht die von ihm geformten Charaktere mit ihrem von scheuer, vornehmer Scham leise verschleierten Seelenleben, sondern die der welschen Bravour- und Effektoper auf den Leib zugeschnittenen, doch einer richtigen Darstellung deutscher Musikdramen in Allem und Jedem abträglichen Theatersäle. Hier sollte der „Hans Pfitzner-Verein für Deutsche Tonkunst" kräftig den Hebel ansetzen! Hier gilt es Wandel zu schaffen! Erst wenn wir die gegen störenden Lichteinfall von außen her gesicherte Szene haben, können wir mit den scheußlichen, grob beschmierten, zu der verinnerlichten Musik Pfitzners wie bie Faust aufs Auge passenden Kulissen aufräumen. Hoffen wir, daß es dem, der uns den „Palestrina" schenkte. in absehbarer Zeit möglich sein wird, seine szenischen Aufrisse und Weisungen günstigeren Aufführungsverhältnissen gemäß zu ergänzen — wovon dann Mehler in einer vermehrten und verbesserten Ausgabe der Regiebücher Bericht zu erstatten hätte.

Paul Marsop.

Nickel, Karl. Die menschliche Stimme, ihre Entwicklung beim Kinde, ihre Gebrechen u. deren Heilung. Mit vier Abbildungen. (Aus Natur und Geisteswelt. Sammlung wissenschaftlich-gemeinverständlicher Darstellungen. 586. Bändchen). Kl. 8⁰, 123 S. Leipzig 1919, B. G. Teubner. 1.90 M.

Panizzardi, Mario. Wagner in Italia. I. Note biografiche. Genua, Palagi & Co. 4 Lire.

Dies Büchlein von 306 Seiten, die man aber in zwei Stunden hinter sich bringen kann, erzählt Wagners italienische Reisen und Aufenthalte, vom Besuch der Borromeischen Inseln 1852 an bis zur Todesstunde in Venedig, gestützt teils auf die Aufzeichnungen des Meisters selbst, auf die zuverlässigsten deutschen Quellen, teils aber auch auf neue mündliche Aufschlüsse italienischer Bekanntschaften Wagners; rein dokumentarische und trotz ein paar Mißverständnissen treue und warmherzige Skizzen, denen Panizzardi in einem angekündigten zweiten Band wohl die so hoch bedeutsame und — bei richtiger Beleuchtung — aufschlußreiche Darstellung der inneren Beziehungen Wagners zu Italien folgen lassen wird. Dem Bändchen ist eine Reihe ganz interessanter und neuer Abbildungen und Faksimilierungen, allerdings in grausam schlechter Wiedergabe, beigegeben. — Bei dieser Gelegenheit: In Wagners Autobiographie (II, 689) muß sich doch ein Irrtum eingeschlichen haben, wenn W. berichtet, er sei einmal von Venedig nach Viterbo gefahren, um sich einmal auslaufen zu können. Es wird wohl Vicenza heißen müssen. A. E.

Reimann, Heinrich. Johannes Brahms. (Berühmte Musiker, 1. Bd.) 5. Aufl., durchges. u. ergänzt von Bruno Schrader. Lex. 8⁰, 136 S. mit Abb., Faks. u. Tafeln. Berlin (1919), Schlesische Verlagsanstalt. 14 M.

Riemann, Hugo. Musik-Lexikon. Neunte, vom Verfasser noch vollständig umgearbeitete Auflage, nach seinem Tode (10. Juli 1919) fertiggestellt von Alfred Einstein. Lex. 8⁰, XX u. 1355 S. Berlin 1919, Max Hesses Verlag. 71.50 M.

Schering, Arnold. Musikalische Bildung und Erziehung zum Musikhören. 3. Auflage. (Sammlung Wissenschaft und Bildung, Band 85). Leipzig 1919. Quelle & Meyer. 2.50 M.

Kaum zwei Jahre liegen zwischen dem Erscheinen der zweiten und der dritten Auflage dieses Bändchens; Jahre — das ist nicht unwesentlich —, die das Interesse aller Schichten des deutschen Volkes für alles andere eher zu beanspruchen schienen als für musikästhetische und -pädagogische Fragen. Somit hat das Buch, dessen Auflagen an Zahl der Exemplare sicher auch nicht gering sind, einen beachtenswerten äußeren Erfolg errungen. Es darf aber auch angenommen werden, das diesem buchhändlerischen Erfolg der Gewinn für die Kunstbildung, für musikalische Erziehung die Wage hält; denn ein solches Werk kauft man nicht als Zierde des Bücherschranks, sondern aus dem zwingenden Bedürfnis heraus, sich hier wirklich „musikalische Bildung" zu holen. Es macht den Wert des Büchleins aus, daß und wie es diesem Bedürfnis entgegenkommt. Es ist eins der ganz wenigen Werke, welche nicht die Erziehung des schaffenden oder ausübenden Künstlers zum Ziel haben, sondern die ungeheuere Zahl der empfangenden Musiker, der Musikhörenden, des „Publikums" zur Erfüllung ihrer Aufgaben: dem immer tiefer eindringenden Verständnis der Tonwerke befähigen wollen. Langsam, aber unaufhaltbar bricht sich heut die Erkenntnis Bahn, daß das Wesen des Tonkünstlertums nicht allein im Gestalten des Tonsetzers, im Wiedergeben durch Sänger und Spieler sich erschließt, sondern daß sein Kern das musikalische Erleben, das spezifische musikalische „Verständnis" ist (das mit „Verstand" nur mittelbar etwas zu tun hat), welches letzten Endes im Musikhören offenbar wird. Hörer aber sind Publikum und Kritiker so gut wie Komponisten und Virtuosen, die ihr Werk auch erst „verstanden" haben müssen, ehe sie es durch Notenbild oder Klang der Welt vermitteln. Infolgedessen ist die musikalische Erziehung aller irgendwie am Musikleben Interessierten anzustreben, nicht nur der „Fachmusiker"; schon darin liegt ein großes Verdienst Scherings, daß er sich dieser Aufgabe unterzieht.

Nicht minder zu rühmen aber ist die Art, wie er das gesteckte Ziel zu erreichen sucht. Man kann pädagogische Lehren über Tonkunst und Tonwerke auf doppelte Weise erteilen; einmal, indem man einfach die Erfahrungen sammelt, vergleicht und feststellt: so und so ist es immer gemacht worden, — also ist es gut und richtig so; das andere mal, indem man zu scheiden versucht, was an den gegebenen Werken vergänglich ist, räumlich, zeitlich oder durch die Persönlichkeit des Komponisten bedingt, und was daran schlechthin „musikalisch" ist. Den ersten Weg schlagen die meisten unserer musikalischen Lehrbücher ein und können schon wegen der vielen „historischen" Irrtümer keine große Wertschätzung beanspruchen (so die unzähligen auf der Generalbaßlehre und Stufentheorie beruhenden Harmonielehren). Schering wählt mit energischem Entschlusse den zweiten Weg, trotz der zunächst viel größeren Schwierigkeiten der Abgrenzung von Individuell-Zufälligem und Wesensnotwendigem.

Diese methodische Leistung ist ein so großes Verdienst, daß das Maß der Wegstrecke, das er bei seinen Forschungen zurückgelegt hat und seine Schüler nun überblicken läßt, für die Wertung der Arbeit nicht mehr entscheidend ins Gewicht fällt; es sei daher an dieser Stelle nur darauf hingewiesen, daß auch die Ergebnisse von Scherings ästhetischen und psychologischen Untersuchungen recht bedeutsam sind, und daß er sie als verhältnismäßig leicht faßliche pädagogische Lehren dem weiten Kreise der „Bildung" Suchenden vermittelt. Eine ins Einzelne gehende Auseinandersetzung mit seinen Anschauungen über das Wesen des Musikalischen erfordert einen weiter gespannten Rahmen als den einer kurzen Besprechung und wird folgen, sobald die äußeren Verhältnisse es gestatten. Hier sei noch bemerkt, daß die neue Auflage um einige Analysierbeispiele gekürzt ist, daß aber der Rest noch recht anschaulich wirkt. Im Text sind einzelne geringfügige Änderungen vorgenommen; mit Freude habe ich bemerkt, daß Schering den Hanslickschen Standpunkt jetzt unbefangener würdigt.

Arthur Wolfgang Cohn.

Schmitz, Eugen. Das Madonnen-Ideal in der Tonkunst. Band 36 der von Richard Strauß begründeten, von Arthur Seidl fortgeführten Sammlung: „Die Musik". 8°, 122 S. Mit 7 Vollbildern in Tonätzung und 5 Notenbeilagen. Verlag von C. F. W. Siegels Musikalienhandlung (R. Linnemann) Leipzig. — o. J., das Vorwort ist datiert: Dresden, an Mariä Himmelfahrt, 1918.

Auf dem festen, von der Wissenschaft bereiteten Boden der Lehre von der Entwicklung der musikalischen Techniken und Formen erbaut der Verfasser ein Gebäude, das die tausend Altäre aufzunehmen bestimmt ist, an denen die Musiker aller christlichen Jahrhunderte der Jungfrau, rein im schönsten Sinn, der Mutter,

Ehren würdig, opfern. Die liebevolle Zeichnung aller ihrer Huldigungen ist ein verdienstliches und in diesem Falle mit sicherer Hand gestaltetes Unternehmen; aber sie ist nicht die Darstellung des Madonnen-Ideals in der Tonkunst, die der Titel des Buches verspricht. Die Strahlen, die von der Gestalt Marias ausgehen, werden im Prisma der Zeiten, der Bekenntnisse und der Individuen zu vielfältig gebrochen, als daß es gelingen könnte, sie von uns aus in einem Punkte zu sammeln. Nimmt man den Widerstand hinzu, den das musikalische Kunstwerk gegen seine Beschreibung durch Worte leistet, so wird man die Schwierigkeiten, die der Verfasser zu überwinden hatte, richtig schätzen und sein Geschick auch da dankbar anerkennen, wo man, wie etwa bei der Heranziehung von Werken der bildenden Kunst zur Erklärung des mit dem Wort nicht voll zu Umschreibenden anderer Meinung ist.

Die Entwicklung des Magnificat (S. 35) wird vom Verfasser mit der der andern marianischen Gesänge gleich behandelt; doch hat es seine besondere Geschichte und namentlich sein Auf- und Abblühen hätte eine Darstellung verdient.

Die Annahme St. Gallens als Ursprungsorts der Sequenz (S. 13) ist nicht unbestritten.

Unter den Dichtern der romantischen Zeit (S. 80) fällt das Fehlen des Novalis auf.

Zu dem Bilde hinter S. 28 ist zu bemerken, daß die hier wiedergegebene Gestalt — das Original hängt im Louvre — nicht aus Leonardos Hand, sondern eine spätere Überarbeitung ist. (Vgl. W. v. Seidlitz: Leonardo da Vinci I. [1909], Tafel zwischen den S. 72 u. 73.)

Friedrich Overbeck (zu S. 75) war norddeutscher Protestant; er trat vor dem Jahre 1817 in Rom zum Katholizismus über.

Die durch den Stoff bedingte pragmatische Haltung der Darstellung wird dem Büchlein sicher manchen Freund werben.

Th. W. Werner.

Seiling, Max. Die Musik im Kunstwerk Richard Wagners. Ein Beitrag. 8°, 87 S. München 1919, Hans Sachs-Verlag. 4.50 M.

Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich unter Leitung von Guido Adler. Sechstes Heft. 186 S. 8°. Leipzig, Breitkopf & Härtel und Wien, Artaria & Co. 1919.

(Inhalt: Egon Wellesz, Die Opern und Oratorien in Wien von 1660—1708. — Albert Smijers, Die Kaiserliche Hofmusik-Kapelle von 1543—1619, 1. Teil). 6 M.

Waechter, Eberh. Musikkritische Gedanken. 1. Teil. Franz Schuberts Liederzyklus „Die schöne Müllerin". Eine analytisch-kritische Studie. 37 S. 30,5×23 cm. Leipzig 1919, C. F. W. Siegel. 3 M.

Wagner, Peter. Einführung in die katholische Kirchenmusik. Vorträge, gehalten an der Universität Freiburg i. d. Schweiz für Theologen und andere Freunde kirchlicher Musik. 198 S. Düsseldorf 1919, L. Schwann. 7.50 M.

Man muß den Untertitel des Buches im Auge behalten, dann wird man dem Verfasser für seine literarische Gabe von Herzen dankbar sein. Ein erster Teil behandelt in knappesten Zügen die Geschichte der Kirchenmusik; der zweite Teil, überschrieben mit „Theorie der Kirchenmusik" nimmt in Form eines Kommentars zum bekannten Motu proprio Papst Pius des X. vom Jahre 1903 Stellung zu den drei Hauptgattungen derselben, also zum gregorianischen Choral, durchimitierten Stil und instrumental konzertanten Stil, bespricht endlich noch die wichtigsten liturgischen Funktionen, nämlich Hochamt und Vesper. Man freut sich z. B. in der Darstellung der konzertanten Kirchenmusik eine feste Ordnung und Einteilung nach Schulen zu finden; da hat wohl die von P. Wagner zu erwartende Geschichte der konzertanten Messe bereits ihre Schatten vorausgeworfen. Oder von Interesse ist es, S. 69/70 einen Hinweis auf liturgie-geschichtlich sehr wohl angängige Folgerungen anzutreffen, welche die Frage der Kürzung von umfangreichen Gesangstexten berühren, und übrigens hinsichtlich des Dies irae bereits im bejahenden Sinn entschieden ist; oder die Littera pastorale des Patriarchen Sarto von Venedig, des nachmaligen Papstes Pius X., als Vorstufe und Quelle des bekannten Motu proprio 1903 ausführlich zitiert zu sehen. So sind auch in diesem einfach und allgemein verständlich gehaltenen Buche da und dort interessante Seitenblicke eröffnet. In der schwierigen Aufgabe, vor Nichtmusikern, die sich aber von Amtswegen mit Musik zu befassen haben, und Musikfreunden das umfangreiche Gebiet kirchlicher Tonkunst zu behandeln, ist also vieles vorzüglich gelungen, an manchem jedoch hätte noch Ansicht des Referenten mehr geboten werden dürfen. Otto Ursprung.

Richard Wagners Briefe an Julie Ritter. Herausgebn. von Siegmund v. Hausegger. Mit einem Bildnis Julie Ritters nach einer Daguerrotypie u. dem Faksimile eines Briefes v. Richard Wagner. 8°. München, Fr. Bruckmann. 7 M.

Waltershausen, Hermann W. von. Musikalische Stillehre in Einzeldarstellungen. I. Die Zauberflöte, eine operndramaturgische Studie. II. Das Siegfriedidyll oder Die Rückkehr zur Natur. III. Der Freischütz, ein Versuch über die Grundlagen der musikalischen Romantik. München, Hugo Bruckmann. Je 5 M.

Wasielewski, Wilh. Jos. v. Die Violine und ihre Meister. Hrsg. von Waldemar v. Wasielewski. Nachd. der 5. Aufl. XVI, 664 S. 8°. Leipzig 1919, Breitkopf & Härtel. 16 M.

Weißmann, Adolf. Die Primadonna. Mit Abbildungen im Text und 14 zum Teil farbigen Lichtdrucken. Berlin, Paul Cassierer. 36 M.

Worret, Friedrich. Leitfaden der allgemeinen Musiklehre und Grundlage der Klaviertechnik. 5. Aufl. IV u. 94 S. 8°. Karlsruhe 1919, G. Braun. 4.20 M.

Ziegler, Benno. Placidus von Camerloher (1718—82). Des altbayerischen Komponisten Leben und Werke. Münchener Dissertation. 8°, IX u. 140 S. Freising 1919, Druck v. Dr. F. P. Datterer.

Vorlesungen über Musik an Hochschulen

(Nachtrag)

Lemberg, Johann Kasimir-Universität

Prof. Dr. Adolf Chybinski: Epochen und Stile in der Musikgeschichte, 1. Teil (Primitive, altertümliche und frühmittelalterliche Musik), zweistündig. — Die Musik im Spätrenaissance-Zeitalter, Schlußteil, zweistündig. — Übungen im Musikwissenschaftlichen Institut: a) für Anfänger (Systematik und Methodik der Musikwissenschaft) einstündig; b) für Fortgeschrittene (Paläographie, Kontrapunkt, selbständige Arbeiten usw.), zweistündig.

Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft

Ortsgruppen

Berlin

Nach den Ferien trat die Ortsgruppe zum ersten Male am 25. Oktober zusammen, nicht mehr in dem großen Saale des Instituts für Kirchenmusik, das uns für diesen Winter wegen der Unmöglichkeit, Licht und Heizung zu beschaffen, die Gastfreundschaft hatte kündigen müssen, sondern in den Räumen des Musikhistorischen Seminars der Universität. Am Eröffnungsabend verbreitete sich Dr. Lucian Kamieński über „Das Tempo rubato im 18. und 19. Jahrhundert" und führte uns noch einmal eindringlich vor Augen, daß dieses Kunstmittel nicht eine willkürliche Beschleunigung oder Zurückhaltung des Zeitmaßes bedeutet, sondern eine Verziehung der Melodie bei streng tempomäßiger Begleitung, mit dem Ziel, das allzu Starre, Mechanische des Taktes zu vermeiden. Da der Vortragende das Thema eingehend im Archiv für Musikwissenschaft behandelt hat, darf ich hier auf einen ausführlichen Bericht verzichten.

Mitten in die praktischen Aufgaben der Gegenwart führte uns am 21. November ein Vortrag des Herrn Walter Kühn über den „Gesangunterricht auf der Oberstufe höherer Lehranstalten als Kulturkunde". Kühn ist entschiedener Schulreformer und ein wissenschaftlich durchgebildeter Musiker. Daraus ergibt sich für ihn folgerichtig der Kampf um die Befreiung des Gesangunterrichts aus seiner bisherigen Aschenbrödelstellung. Sein Programm ist: auf der Unterstufe Pflege des Sprachrichtigen und Sprachschönen, Stimmbildung und erste Einführung in das Reich des Klanges, auf der Mittelstufe Pflege des eigentlich Musikalischen im Sinne des heutigen Schulgesangszieles, auf der Oberstufe Pflege der Musik als Kulturkunde, d. h. neben der Weiterführung des Praktischen vor allem Einführung in die wissenschaftlichen und künstlerischen Grundlagen der

Musik. Der Schüler soll die Musik verstehen und sie als wesentlichen Bestandteil der Kultur auffassen lernen. Dabei ist es nicht auf die Häufung von Gedächtnisstoff im Sinne der „Lernschule" abgesehen, sondern auf Selbstbetätigung im Sinne der „Arbeitsschule". Daß dies Programm auch den Wünschen der Schüler entspricht, beweist eine Umfrage, die der Vortragende bei der Wiederaufnahme des Gesangunterrichts nach dem Krieg veranstaltete: allgemein wollte man weniger singen und mehr Musikgeschichte und Musikwissenschaft kennen lernen. In seinem Unterricht haben dann auch die musikwissenschaftlichen (selbst akustischen und tonpsychologischen) Exkurse großes Interesse erregt. Freilich genügt für diese Reform ein Programm nicht; das wesentliche ist die Heranbildung eines geeigneten, mit den akademischen Lehrern gleichgestelltem Lehrerstandes. Zur Erreigung dieses Zieles fordert Kühn: 1. Aufbau einer wissenschaftlichen Didaktik des Musikunterrichtes unter Heranziehung der Pädagogik, Psychologie, Physiologie, vergleichenden Musikwissenschaft, Musiktheorie und Musikgeschichte. Ihre Probleme sind Begabungserkenntnis, Entwickelung des Musiksinnes usw. auf den Grundlagen des Experiments, der exakten Beobachtung, der Erhebung und Statistik. 2. Eingliederung der musikalischen Didaktik in den Gesamtkörper der Musikwissenschaft. 3. Vertretung der musikalischen Didaktik als Wissenschaft an den Musikhochschulen. 4. Errichtung eines staatlichen Forschungsinstituts für Musikpädagogik. Kühns Forderungen gehen weit, aber wenn auch ein ängstlicher Seitenblick auf den heutigen Kultusetat unseres Staates nicht unterdrückt werden kann, so ist uns doch klar, daß der gegenwärtige Neuaufbau des gesamten Schulwesens eine einzigartige, kaum wiederkehrende Gelegenheit bietet, um dem Musikunterricht die Stelle einzuräumen, die ihm zukommt, und die nicht nur Kühn, sondern auch seine Ausbildungsstätte, das Institut für Kirchenmusik, und dessen Direktor Hermann Kretzschmar seit langem anstreben. Möchten sich im Ministerium Männer finden, die der dringend notwendigen Umgestaltung der musikalischen Pädagogik näher treten! —

Zum 13. Dezember hat die Ortsgruppe Herrn Dr. Richard Münnich eingeladen, ein kritisches Referat über „E. Kurths Theorien der Harmonie und Polyphonie" zu erstatten Der hohen Bedeutsamkeit dieser Lehren entsprechend, nahmen die Versammelten an Münnichs Auseinandersetzungen lebhaften Anteil. Bei der Schwierigkeit des Problems erscheint es indessen nicht ratsam, hier über das kurze Referat noch kürzer zu referieren. Der Vortragende hat sich daher entschlossen, seine Bemerkungen in geschlossener Form selbst zu veröffentlichen. Sachs.

Mitteilungen

Prof. Dr. Max Schneider in Breslau hat einen Ruf nach Halle als Nachfolger von Prof. Dr. Abert erhalten.

Musikdirektor Mathieu Neumann in Düsseldorf ist zum Dozenten für Musikwissenschaft an die Volkshochschule zu Düsseldorf berufen worden.

Die frühere Kgl. Sammlung alter Musikinstrumente in Berlin ist seit Jahren durch Krankheit ihres Vorstandes, Herrn Prof. Dr. Oskar Fleischers, der Besichtigung und Benutzung entzogen. Das preußische Ministerium für Kultus und Unterricht hat nun, um diesem Zustand ein Ende zu machen, Herrn Prof. Dr. Curt Sachs — bis zum endgültigen Ausscheiden Prof. Dr. Fleischers vertretungsweise — zum Vorsteher der Sammlung ernannt; mit dieser Stellung ist ein Lehrauftrag für Instrumentenkunde an der Hochschule für Musik verbunden. Prof. Dr. Sachs hat die Geschäfte bereits übernommen.

Das achte Weihnachtsprüfungskonzert des Konservatoriums der Musik in Kiel war „Mozart und Mannheim" gewidmet: nach einem einleitenden Vortrag von Prof. Dr. Alb. Mayer-Reinach gelangten Werke von Joh. Stamitz (Sinf. Ddur, La melodia germanica Nr. 1) und Franz Danzi (Bläser-Quintett), sowie eine Arie (Se al labbro mio) und Sinfonie (Ddur ohne Menuett) Mozarts zur Wiedergabe.

Am 20. Oktober fand in Königsberg unter Paul Hölzer eine Aufführung selten gehörter Werke Franz Schuberts statt, unter ihnen die 5. Sinfonie aus Bdur und die komische Oper „Der häusliche Krieg" (Die Verschworenen), letztere in der textlich modernisierten Bearbeitung

von Dr. Robert Hirschfeld als Erstaufführung in Deutschland. — Am 16. November hielt Dr. Kurt Rattay einen öffentlichen Vortrag über „Königsberg in der Musikgeschichte", der durch auserwählte Kompositionen Königsberger Meister treffend illustriert wurde. Von älteren Verfassern enthielt das Programm Johann Eccard, Johann Stobäus, Johann Weichmann (dessen Sterbelied „Vater, deine Ruh" die Krone aller Darbietungen war), Heinrich Albert, Joh. Friedr. Reichardt, Otto Nicolai, Hermann Götz, Adolf Jensen und Konstanz Berneker, dazu mehrere zeitgenössische Tonsetzer.

In dem Beitrag Wilhelm Altmanns: „Meyerbeer im Dienste des preußischen Königshauses" sind auf Seite 96 Zeile 13 die Worte „in Venedig" zu tilgen.

Unsere Mitteilung in Heft 1 über die Auffindung der Partitur von Glucks „Cadi dupé" ergänzt Herr Dr. Max Arend freundlichst wie folgt:

Wotquenne gibt in seinem thematischen Verzeichnis auf Grund einer Verwechslung, die er leicht hätte vermeiden können (S. 72), ein unrichtiges Ouvertürenthema an, das auf eine handschriftliche Notiz des Sammlers Aloys Fuchs zurückgeht und erwähnt, daß er die Herkunft der in dem J. N. Fuchsschen Klavierauszug abgedruckten Gmoll-Ouvertüre nicht kenne (S. 203).

Es ist mir nach mannigfachem Suchen kürzlich geglückt, die vollständige Orchesterpartitur, und zwar mit der von Schmid erwähnten deutschen Übersetzung von André, aufzufinden: in der Bibliothek der Stadttheater-Gesellschaft in Hamburg, wo das Werk, höchstwahrscheinlich mit Hilfe dieses Partiturexemplars, am 30. November 1783 aufgeführt worden war[1]. Dieses Exemplar hat Fuchs bei seiner Bearbeitung benutzt, als er in Hamburg Kapellmeister war.

Die Gmoll-Ouvertüre ist tatsächlich die Glucksche. Nur hat Fuchs willkürliche und zum Teil unglückliche Vortragsbezeichnungen hinzugefügt und den Schluß der Ouvertüre gestrichen. Dieser Schluß läuft in die erste Szene hinein und endet auf der Dominante. Wir kennen die Neigung Glucks, die Ouvertüre in die erste Szene hinüberzuführen, besonders aus der berühmten Ouvertüre zu „Iphigenie in Aulis". Es ist eine bemerkenswerte Stilwidrigkeit, bei der charakteristischen stimmungsvollen Kadi-Ouvertüre diese Überleitung zu streichen!

Die Partitur enthält, wie ich erwähnte, den deutschen Text. Dadurch ist sie, verglichen mit der uns bisher bekannten französischen Gesangspartitur, besonders wertvoll.

Am kostbarsten aber ist die Erhaltung der Gluckschen Instrumentierung. Ich stelle sie kurz zusammen durch Angabe der Instrumente, die zum Streichorchester hinzutreten (vgl. Wotquenne S. 72 ff.): Ouvertüre: Oboi, Corni. Ariette der Fatime (als Tempo moderato vorgezeichnet!): Oboi, Corni. Couplet des Nouradin: Fag. (geteilte Bratschen). Ariette (Zelmira und Nouradin): Oboi, Fagotti (Durteil Streicher pizzicato, Mollteil col arco). Folgende Ariette der Zelmira (als Tempo „Largo" anstatt poco andante!) Corni. (Bemerkenswert ist hier das *f* auf dem ersten, *p* auf dem zweiten Viertel). Das folgende Duett zwischen dem Kadi und Zelmira hat die Tempovorschrift Allegro (anstatt andante); es ist für Hörner und Oboen instrumentiert. Die nächste Ariette des beglückten Kadi bringt uns Hörner und das Triangel, die Ariette Omars Piffero, tamburo und ein stromento turco (das nur Rhythmus hat). Das Piffero begegnet uns zum orientalischen Kolorit bekanntlich auch in den „Pilgern von Mekka". Die folgende Ariette ist mit Allegro non presto anstatt andante überschrieben, nur für Streicher, die Ariette der Fatime mit Larghetto (anstatt andante). Das Zankduett für den Kadi und Fatime (entlehnt in der Iphigenie in Aulis für Achill und Agamemnon) hat Hörner und Hoboen. Die nächste Gmoll-Ariette hat Andante (statt moderato), die Zornesarie des Kadi „Comment oses-tu te moquer d'un cadi?" ist für Hörner, Hoboen und Fagotte instrumentiert. Das folgende Menuett hat Fagott. Im vorletzten Stück finden wir wieder die ausdrückliche pikante Glucksche Vortragsbezeichnung f auf dem ersten und p auf dem zweiten Viertel, und als Instrumente Oboen und den Salterio. Dieser Salterio ist das Zigeuner-Hackbrett, das Zymball, das mit zwei Hämmern geschlagen wird und Saiten ohne Dämpfung hat, so daß es glänzend ins forte des Orchesters hineinklingt. Auch das Finale (Quartett) hat neben Hörnern, Hoboen und dem Stromento Turco diesen Salterio, der zweistimmig gesetzt ist, eine geradezu köstliche Instrumentierungswirkung.

---

[1] Ich danke auch an dieser Stelle Herrn Dr. Löwenfeld in Hamburg für seine gütige Unterstützung.

Vier der Musikstücke fehlen in dem erwähnten Fuchsschen Klavierauszug völlig, nämlich: „Toi que mon cœur adore“. „Ah rassurez mon esprit“, „Par votre propre artifice“ und das Finale „Jouissons désormais“. Dafür sind willkürlich einige Stücke aus den „Pilgern von Mekka“, die ja verwandte Stimmung haben, aufgenommen.

Das musikwissenschaftliche Seminar der Universität Bonn (Direktor: Professor Dr. L. Schiedermair) brachte mit eigenen Kräften auf der Bühne und im Orchester im Stadttheater Pergoleses Serva padrona und Mozarts Bastien und Bastienne in neuer Auffassung zur Aufführung. Die Wiedergabe erzielte einen so großen Erfolg, daß die Aufführung zwiemal vor ausverkauftem Hause wiederholt werden mußte. In einer Advents-Abendmusik des Seminars kamen neben Werken von Buxtehude, Muffat und Seb. Bach Kantaten von Erlebach und Tunder zu Gehör, die einen tiefen Eindruck hinterließen.

Dr. Georg Göhler hat in Berlin, Leipzig und Hamburg im Verein mit Maria Pos-Carloforti Aufführungen von Orchestersätzen und Arien aus Händels Alcina (1733) in der Urgestalt und mit dem italienischen Originaltext veranstaltet, und tiefen Eindruck damit erzielt. In einer Vorbemerkung zum Programm hat Dr. Göhler sein Unternehmen begründet und erläutert; wir entnehmen ihr einige Leitsätze:

„Die Beantwortung der Frage, ob Aufführungen Händelscher Opern künftig wieder möglich werden, hängt zunächst davon ab, ob in Deutschland wieder eine genügende Anzahl Sängerinnen und Sänger erstehen werden, die den außerordentlichen Aufgaben, die Händel stellt, gewachsen sind. Der Versuch könnte — das Vorhandensein dieser Kräfte vorausgesetzt — natürlich nur an einer Bühne gewagt werden, deren musikalischer Leiter die nötige geschichtliche Bildung und die einem Händel gewachsene Größe der künstlerischen Phantasie und Gestaltungskraft besäße.

Von regelmäßigen Aufführungen Händelscher Opern wird kaum jemals die Rede sein können, aber bei besonderen Gelegenheiten sollte den Kreisen der Musiker und Musikfreunde, die eine lebendige Anschauung von Händel als Opernkomponist gewinnen wollen, die Möglichkeit gegeben werden, einzelne Werke in sorgfältig vorbereiteter, stilvoller Aufführung kennen zu lernen.

... es bleibt zunächst kein andrer Weg, um überhaupt die unermeßlichen Schätze an dramatischer Musik, die in Händels Opern ungehoben liegen, zur Kenntnis der Gegenwart zu bringen.

... Welche Anregungen könnten auch auf das musikalische Schaffen der Gegenwart von dieser gesunden, großen, in der Formgebung italienischen, aber in der Empfindungstiefe urdeutschen Musik ausgehen!“

Januar	Inhalt	1920

Schriftleitung: Dr. Alfred Einstein, München, Cuvilliésstraße 13
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig, Nürnberger Straße 36/38

Zeitschrift für Musikwissenschaft

Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft

Fünftes Heft 2. Jahrgang Februar 1920

Erscheint monatlich. Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos, für Nichtmitglieder 24 Mark, Einzelhefte 2 Mark

Über die Musik der Somali[1]

Von

Wilh. Heinitz, Hamburg

Im Nachstehenden sollen kurz einige Angaben über die Musik der Somali wiedergegeben werden, wie ich sie dem Sprachgehilfen des Seminars für Kolonialsprachen zu Hamburg, Nur, verdanke. Berichte über Somali-Musik sind bisher nur spärlich und andeutungsweise zu uns gelangt. Ein paar Transkriptionen finden sich u. a. bei Leo Reinisch, Dschåberti-Dialekt der Somali, Wien 1904, S. 107f., sowie bei Jahn, Somali-Texte, Wien 1906, S. 111. — Mein Gewährsmann Nur lebt seit sieben Jahren in Deutschland. Er ist ein überaus intelligenter Mensch von distinguierter Haltung. Es wäre möglich, daß er wegen seiner wenigstens schon teilweisen Beeinflussung durch europäische Musik (er selbst spielt etwas Cello) wenig geeignet erschiene als zuverlässiger Gewährsmann für seine vaterländische Musik. Das mag richtig sein, sofern es sich etwa um Angaben über tonale Verhältnisse handeln würde. In unserem Falle scheint aber seine Berührung mit der Formenwelt europäischer Musik eine große Erleichterung zu sein für das gegenseitige Verständnis mit ihm. Nur hat kein absolutes, wohl aber ein sehr gutes Gehör. Er versucht auch bisweilen nach Noten zu singen, hat dabei aber noch Schwierigkeiten. Dieses scheint der Grund zu sein, weshalb er eine Transkription seiner Lieder zunächst für unmöglich hielt. An die fertige Niederschrift gewöhnte er sich indessen bald und wünschte auch, sie auf dem Klavier (!) einmal einzuüben.

Außer der Trommel (seltenen) gibt es bei den Somali kein einziges Musikinstrument. Die Somali haben für Instrumentalmusik gar kein Verständnis und Interesse. Fahrende Spielleute kommen bei ihnen nicht auf ihre Kosten und sind daher kaum anzutreffen. Es wird lediglich Vokalmusik getrieben. Diese kommt angeblich in keinen anderen als den folgenden Formen vor:

A. Tanzgesänge

I. Männertänze.

1. *Gáblo*
2. *Dádbari*
3. *Hobalo*
4. *Wararáo*[5] (veraltet, wenig geübt).

[1] Aus dem Phonetischen Laboratorium des Seminars für afrikanische und Südseesprachen der hamburgischen Universität.

II. Frauentänze.

Šubāl (meist von Frauen, gelegentlich auch von Männern getanzt).

Die Namen für die übrigen Frauentänze wußte Nur nicht auswendig. In liebenswürdigster Weise hat Fräulein M. v. Tiling vom Seminar für afrikanische und Südseesprachen an der Hamburger Universität die Angaben Nurs mit ihm noch einmal an der Hand des Somali-Wörterbuchs von Reinisch[1] besprochen.

Reinisch führt noch mehrere Tänze an, zu denen Nur z. T. noch einige Bemerkungen machte. Diese Bemerkungen werden in der unten folgenden Aufstellung den Erklärungen von Reinisch jeweils in Klammern [] hinzugefügt. Daß Nur einige dieser Tänze weniger bekannt sind, ist wohl darauf zurückzuführen, daß sie bei seinem Stamm *Haber-'dša-'lo*, einem Unterstamm der *Isaq*, nicht geübt werden. Wie man sieht, werden die Frauentänze durchweg auch von Männern und Frauen gemeinschaftlich getanzt.

Die bei Reinisch aufgeführten, von Nur nicht genannten Tänze sind folgende:

'āyyār, ganz allgemein das bei den *Isaq* übliche Wort für Tanz.

bátar, eine Tanzart der *Darod*, entspricht dem *gáblo* der *Isaq*. [Männertanz, besonders bei dem Unterstamm der *Majērtēn*.]

deliko, ein Ball, worin verschiedene Gattungen Tänze aufgeführt werden. [Eine besondere Tanzart, von Frauen getanzt.]

rabbās, Tanz der Männer, wobei sie sich in die Hände klatschen. [Unmoderner Tanz.]

sá'ab, ganz allgemein „Tanz". Heißt etwa: „Es wird in die Hände geklatscht" oder „Komm, gehen wir zum Tanz!" [Wird mehr bei den *Darod* gebraucht.] Die *Darod* nennen den *sá'ab*: *bátar*.

seliko, ähnlich wie *deliko*. [Eine besondere Tanzart, von Frauen allein oder von Frauen und Männern getanzt.]

šírbo. [Ein kleiner, kurzer Tanz, der gern beim Beginn des Tanzes getanzt wird. War ursprünglich ein Männertanz, wird aber von Frauen und Männern gemeinschaftlich getanzt. Hat Ähnlichkeit mit dem *gáblo*..]

Von den Tanznamen, die Nur unter I. und II. gegeben hat, erwähnt Reinisch **nicht** die Namen: *dadbari*, *hobalo* und *wararáo'*. Wohl aber finden sich bei ihm die Vokabeln *dad*, *bari*, *ho*, *balo*, *war*, *aráo'*. Wir hätten es hier also unter Umständen mit bildlichen Namen (Kontaminationen) für die Tänze zu tun.

B. Hausgesänge.

1. *Gabay* (für Männer) 2. *Buranbar* (für Frauen)

C. Pferde-(Reiter-)Gesänge

Gerar

D. Arbeitsgesänge der Frauen.

E. Hirtengesänge

[1] Leo Reinisch, Die Somali-Sprache, Bd. I. 1900, Alfr. Hölder, Wien.

Andere Gesänge (abgesehen von den religiösen islamischen), z. B. Märchenlieder u. a. soll es nicht geben. Wohl aber erwähnte Nur noch eine offenbar höchst interessante musikalische Improvisationsart beim Kämpfen. Sie besteht darin, daß, etwa parallel zur Muskelanspanung, Triller, Läufe auf allen möglichen Interjektionen (Schnalzen, Schmatzen, Zungenschlagen, auf hohen i-Lauten u. dgl.) emotionell die Phasen des Kampfes begleiten.

Über die Musik der Frauen weiß Nur so gut wie nichts zu sagen. Bei dem Hausgesang (B II) dürfen Männer überhaupt nicht zuhören. Von A I und von E sang Nur einige Proben in den Phonographen (s. Notenbeilage 1, 2). Noten oder irgendwelche musikalischen Merkzeichen gibt es nicht. Die von mir transkribierten Phonogramme sang ich Nur vor, wonach er mir die Identität mit den Originalen bestätigte. Die einzelnen Formen sind folgendermaßen charakterisiert:

A. Tanzgesänge.

Die Aufführung der einzelnen Tänze ist nicht von besonderen Gelegenheiten abhängig. Das Tanzen ist aus religiösen (Islam und christliche Mission) Gründen verpönt, was wohl dafür spricht, daß die Tänze einen sehr weltlichen Charakter tragen. Getanzt wird nur abends und nachts.

Jeder Tanz besteht aus dem Zusammenruf (*Or*), dem Solo des Vorsängers und der Begleitung des Chors. Seinen Namen führt jeder Gesang allein nach der Art seiner Chorbegleitung. Die Tänze werden instrumental niemals mit der Trommel, sondern bestenfalls mit Händeklatschen begleitet. Füße und Hände geben im Vor-, bzw. Nachschlag den Takt zum Tanz. Von solchen Tanzbegleitungen machte ich mit Nur einige kymographische Aufnahmen. Nur berührte mit jedem Handschlag bzw. Fußtritt einen Stromschließer und sang dazu die Melodie der Tanzbegleitung. Die Ergebnisse in bezug auf die relativen Zeitverhältnisse finden sich in den Beispielen dargestellt. Natürlich darf man diesem Versuch nur insofern einen gewissen Wert beimessen, als er uns etwa über die Grundzeitmaße der betreffenden Tänze objektiv Auskunft gibt. Rhythmische Feinheiten darnach beurteilen zu wollen, wäre entschieden gewagt. Die Situation für Nur hatte für ihn naturgemäß sicherlich eine gewisse Tragikomik. — Gelegentlich (bei mehrmals wiederholten gleichen Formen) schien er es mit dem Wechsel zwischen Hand- und Fußschlag in Kleinigkeiten auch nicht besonders genau zu nehmen. Nach Nurs Angabe spielt der Nachschlag eine ebenso große Rolle wie der Vorschlag.

Getanzt wird immer nur von zwei bis drei Personen, alle andern begleiten nur und schlagen den Takt. Bei den Männertänzen tanzen stets zwei Männer. Nehmen Frauen an den Männertänzen (A I) teil, so schweigen sie meistens dabei. Manchmal aber singen sie eigene Gegenstrophen zu dem Männersolo, entweder mit der Begleitung einer ihrer Frauentänze oder ohne jede Chorbegleitung. Bei den Frauentänzen (A II) tanzen entweder ein Mann und eine Frau oder zwei Männer und eine Frau, niemals jedoch zwei Frauen und ein Mann.

Der Zusammenruf (*Or*) zum Tanz besteht aus einer improvisierten Phrase, die für jeden Tanz ihre besondere Melodieführung hat. Aus ihm geht also schon hervor, welcher Tanz aufgeführt werden soll.

Die Solophrase eines Tanzes bleibt ganz dem Vorsänger überlassen. Er kann eine alte beliebte Weise anstimmen, er kann diese aber auch variieren oder eine beliebige neue Melodie erfinden. Solche Neubildungen werden dann allmählich als Allgemeingut übernommen. Es ergibt sich also hieraus eine große Reichhaltigkeit des Melodienschatzes auf der mehr feststehenden Begleitungsform des Chors. Nach dem

Eindruck, der von Nurs Aussage und von seinen stimmlich leider nicht hervorragenden Reproduktionen zu gewinnen war, dürfte aber auch die Melodie der Chorbegleitung, ebenso wie das Solo, modulationsfähig sein. Es schien ihm aber auf eine bestimmte Linienführung des Melos anzukommen. Die absoluten Tonhöhenverhältnisse sind dabei auf jeden Fall belanglos. Über die etwaige Wichtigkeit bestimmter Intervallverhältnisse läßt sich nach unseren Aufnahmen nicht viel entscheiden. Nur sagte mir, daß er aus eigenem Antriebe z. B. auf dem Klavier Somaliweisen zu spielen versuche und „tonell" durchaus keinen Anstoß daran fände. Was ihn bei seiner ersten Begegnung mit europäischer Orchestermusik hauptsächlich störte, waren die Klangfarben und das Zusammenspiel. Die Klangfarben bezeichnete er als „Vogelgeschrei". — Die Tänze tragen textinhaltlich kein besonderes, etwa überwiegend erotisches Gepräge. Alle möglichen Vorkommnisse dienen als Textunterlage.

Der Vorsänger ist nicht mit einem der Tanzenden identisch. Alle Beteiligten, Vorsänger, Chor und Tänzer, schlagen den Takt mit Händen und Füßen. Die Tanzenden sind dabei jedoch naturgemäß von ihren Tanzbewegungen abhängig.

Der Takt des Tanzes wird unbewußt geübt, Nur meinte, man könnte die Taktarten ja aber leicht durch Probieren bestimmen.

B. Hausgesänge (*Gabay*).

Die Hausgesänge werden stets ohne jede Begleitung gesungen. Frauen haben beim Singen solcher Lieder keinen Zutritt. Die Melodie auch dieser Gesänge ist im einzelnen nicht fixiert, wohl aber gelten gewisse Regeln für ihre allgemeine Bewegung. Die Hauptsache bilden bei diesen Liedern die Textimprovisationen. Inhaltlich handelt es sich dabei hauptsächlich um Kriegs-, Sport-, auch Reit- und Liebeslieder. Gelegenheit zum Vortrag der Hausgesänge geben gewöhnlich kleine Eifersüchteleien zwischen zwei Parteien. Jede behauptet, im Gesange oder auf dem zu besingenden Gebiet der anderen Partei überlegen zu sein. Es wird eine Wette abgeschlossen, daß die Partei Sieger sein solle, die im Gesange die letzte Strophe behielte. Darauf fängt die eine Gruppe mit Singen an. Sie wählt als „Singschema" entweder den Haus- (B) oder den Reitgesang (C), darf dann aber unter keinen Umständen zu der andern Form übergehen.

Die Texte der Improvisation müssen dabei so gewählt werden, daß die „Haupt"-wörter mit denselben Lauten beginnen, wie es ja auch schon aus der Somalipoesie bekannt ist. Die Gegenpartei hat ihre Strophe unter denselben Bedingungen durchzuführen. Bleibt eine der Parteien in dieser strengen Tabulatur stecken, so hat sie verloren. Für die allitterierende Versform gab Nur folgendes Beispiel:

Hausgesang (Anfang eines Liebesliedes)[1]

H̄adiyo-y, h̄aggān sō mara?
h̄eḏan albábkiye wā láynna (< *lá inna*)
ka la h̄eraya,
hāsidba ǰirey'-e!

Übersetzt: H̄adiyo-y, wie soll ich durchkommen? Die Tür ist uns verschlossen und hindert uns. Neider sind da.

Die Melodie der Hausgesänge gegenüber den Reitgesängen (C) scheint durch eine größere Abwärtsbewegung charakterisiert zu sein.

[1] Dieser Text findet sich auch (mit geringen Abweichungen) bei Reinisch.

C. Reitgesänge (*Gerar*).

Die Melodie der Reitgesänge ist weniger bewegt als die der Hausgesänge. Ihr Rhythmus richtet sich nach der Gangart der Pferde. Die Reitgesänge werden aber nicht nur beim Reiten, sondern auch bei Hausgelagen gesungen, jedoch nur in Abwesenheit von Frauen und stets ohne Begleitung.

D. Arbeitsgesänge der Frauen.

Die Arbeitsgesänge sollen alle ähnlichen Anfang haben. Im übrigen wußte Nur über diese Gattung nichts Näheres zu sagen.

E. Hirtengesänge.

Einige Hirtengesänge wurden von Nur in den Phonographen gesungen (siehe Notenbeispiele 2). Jedes Zuchttier, Kamel, Pferd, Kuh und Schaf, hat sein besonderes Lied. Oft kommen dazu noch verschiedene Weisen für bestimmte Situationen (Weiden, Tränken, Hinaustreiben). Die Textanfänge aller Tierlieder sollen sich ähnlich sein. Tierlieder werden sowohl von Männern als auch von Frauen gesungen bei der Beschäftigung mit den Tieren.

Außer den Tiergesängen gibt es auch Pfeiflieder für die Tiere. Hiervon wußte Nur leider keine Probe zu geben. Möglicherweise sind das Locklieder, wie sie ja z. B. auch bei uns in manchen Gegenden beim Taubenjagen oder wenn Pferde ihre Notdurft verrichten wollen, geübt werden.

Lieder auf jagdbare Tiere gibt es nicht, „da diese ja nicht stehen bleiben, wenn man singt", wie mir Nur erklärte.

Wohl aber soll ein niederer Stamm der Somali (Midgan) beim Netzfang von schwerfälligen Vögeln, Wildgänsen usw., bestimmte Melodien als Treiblieder benutzen.

A. Tanzgesänge.

I. Männertänze.



2. Dádbari



3. Hobalo





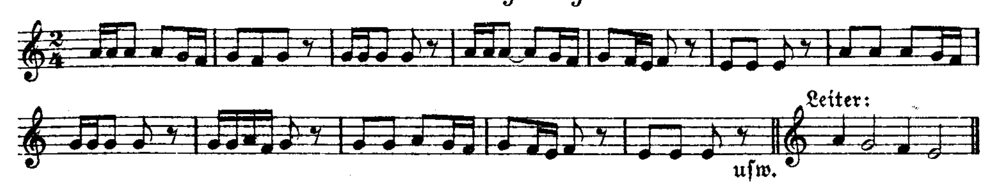


4. Wararáo

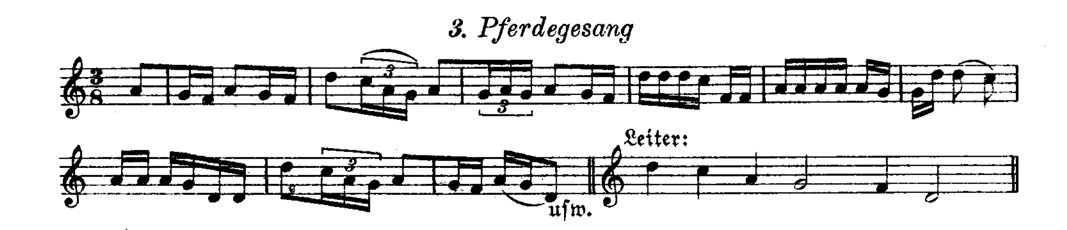


E. Hirtengesänge.













Archivalische Studien zur norddeutschen Musikgeschichte

Von

Curt Sachs, Berlin

2. Die Spandauer Stadtpfeiferei

Im 16. Jahrhundert hatte Spandau noch keine eigentliche Stadtpfeiferei. Wie in anderen märkischen Städten besorgte der ‚Hausmann', der Turmwächter der Stadt, die musikalische Aufwartung, wo sie verlangt wurde. Die erste Kunde davon gewinnen wir aus einem Schreiben vom 18. Januar 1575, das der Rat von Berlin an den von Spandau richtete, um diesem als Ersatz für seinen unzureichenden Hausmann den Berliner Hausmann Kaspar Hase anzubieten; man hatte vor wenigen Tagen vier Kunstpfeifer angenommen und mußte daher für den bisherigen Hausmann Sorge tragen[1].

Erst aus dem folgenden Jahrhundert bringen die Akten einiges zur Geschichte der Spandauer Stadtpfeiferei bei. Ein Meister

Jonas Berlin ist seit 1609 Hausmann. Am 24. April 1637 wird

Abraham Rohter zum Kunstpfeifer bestallt. Da der übliche Hinweis auf einen Vorgänger fehlt und die Bestallung auffallend ausführlich abgefaßt ist, so drängt sich der Schluß auf, daß Rohter der erste Spandauer Kunstpfeifer gewesen ist. Er kann indessen nur kurze Zeit im Dienst gewesen sein; denn aus der Leichenpredigt, die Ph. J. Spener dem berühmten Berliner Stadtmusikus Jakob Hintze hielt, geht hervor, daß dessen Vater

George Hintze zwischen 1638 und 1640 als Stadtpfeifer in Spandau angestellt wurde und 1648 noch am Leben war. Der Großvater Georg Hintze stammte aus Kretz — wohl in Thüringen —; er selbst wurde in Bernau Stadtmusikus, mußte aber in den Nöten des Dreißigjährigen Krieges die Heimat verlassen. Jakob, der die ersten beiden Jahre der vorgeschriebenen fünfjährigen Lehrzeit in Berlin beim Meister Paul Niereßen zugebracht hatte, lernte die übrige Zeit beim Vater; nach acht Wanderjahren — 1640 bis 48 — kehrte er nach Spandau zurück und verbrachte kurze Zeit in der dortigen Stadtpfeiferei als Geselle, bis er sich 1649 nach Küstrin wandte[2].

Die Akten enthalten davon leider nichts; sie setzen erst wieder ein, als 1657 eine Vakanz eingetreten war. Der Geheime Rat Dr. Johann Tornow empfahl damals einen ehemaligen Bernauer Stadtmusikanten für die freie Stelle, Ambrosius Ewaldt. Weiteres über diese Angelegenheit ist nicht bekannt.

Am 17. August 1680 beruft der Rat Peter Gotthun. Doch dieser starb in Halle, noch ehe er den Dienst angetreten hatte. Ein Musikus aus Kölln bewarb sich erfolglos um den Posten, Friedrich Plattenschläger; an Gotthuns Stelle trat am 30. Juli 1681

Johann Georg Mylich. Vielleicht ist dieser identisch mit dem Komponisten Johannes Milichius aus Stolpe, von dem zwei- bis neunstimmige Weihnachts- und Osterlieder im Katalog eines alten Inventars in Pirna verzeichnet sind[3]. Er starb im Juni 1714.

Die neuen Bewerber waren: Johann Rhefeldt, Levin Barth in Spandau, Barthel Clemens, Heinrich Wilhelm Regler, Stadtmusikus in Alt-Landsberg, Johann Nikolaus Hertzer aus Freienwalde, Johann Balthasar Schmid in Spandau, Johann Friedrich Tiden in Brandenburg-Neustadt. Gewählt wurde

---

[1] Magistratsarchiv Spandau, Akten M 1.

[2] Curt Sachs, Musikgeschichte der Stadt Berlin. Berlin 1908, S. 57 f.

[3] Monatshefte für Musikgeschichte. 25, 151.

Barthel Clemens. Seine Bestallung ist vom 4. Juli 1714 datiert. 1729 wurde er so krank, daß sich bereits ein Adjunkt in der Person des Trompeters

Joachim Martin Fredersdorff meldete und die Anstellung am 21. November 1729 erlangte. Nachdem dieser 15 Jahre gedient hatte, mußte eine neue Wahl getroffen werden, da „der zeitige Stadt Musikus Herr Joachim Martin Fredersdorff sich zu verändern gesonnen, und von hier weg zu ziehen willens" war. Der neue Stadtpfeifer ist

Gustav Friedrich Meyer, ein Musikus, der in Schwedt geboren, am 26. September 1742 das Berliner Bürgerrecht erwirbt und am 20. Juni des folgenden Jahres Adjunkt des Prenzlauer Stadtmusikus Johann David Große, seines Schwagers, des Nachfolgers ihres Schwiegervaters Michael Rechenberg, wird. Der merkwürdige Umstand, daß er in den Prenzlauer Akten nicht mehr erscheint, findet seine Erklärung durch die Anstellung in Spandau am 11. November 1743. Meyer starb am 27. Februar 1761[1]. Ihm folgten

Johann Gottfried Lehmann, invalider Oboist des Regiments Prinz Heinrich von Preußen, am 4. Mai 1761; gestorben am 30. Juli 1771;

Pietschmann, ehemaliger Oboist desselben Regiments, 1771—87[2];

Christoph Heinrich Wander, ehemaliger Oboist im 1. Bataillon Garde, 4. Dezember 1787 angestellt, geboren 1728 oder 29 — er nennt sich 1792 63jährig —, gestorben 1803;

Johann Friedrich Wander, ältester Sohn des vorigen, geboren 1761 oder 62, Oboist im Regiment des Prinzen Heinrich, Adjunkt seines Vaters seit 18. März 1795, nach dessen Tode sein Nachfolger, im Jahre 1819 pensioniert, gestorben spätestens 1830[3].

Die Pflichten des ältesten Stadtpfeifers bestanden in der Hauptsache im Turm- und Kirchendienst. Der Turmdienst zerfiel in den üblichen Feuersignaldienst — Posaunensignale, dazu am Tage das Aushängen der roten Blutfahne und bei Nacht der Laterne — und in das Abblasen. Dieses hatte „selb vierdt, oder nach gelegenheit selb fünfte" mittags um 10, nachmittags um 5, abends im Sommer um 9, sonst um 8 Uhr zu geschehen. Dabei sollten Psalmen oder geistliche und christliche Lieder angestimmt werden. Zum Gottesdienst hatte er sich Sonn- und Feiertags mit seinen Leuten einzufinden und „mit seinen Instrumenten, jedoch abwechßlungsweise vnd wie sonsten bräuchlichen," einzustimmen. Man könnte dieses „abwechßlungßweise" verschieden auslegen. Man könnte es auf die einzelnen Verse der Kirchenlieder beziehen und die Stelle so deuten, daß diese Verse immer abwechselnd von der Gemeinde gesungen und von den Pfeifern geblasen wurden, eine Art alternierender Musikübung, wie sie zwischen Gemeinde und Organist häufig vorkam. Wahrscheinlicher ist uns, daß die Abwechselung sich auf die Familie der benutzten Instrumente bezieht, daß bald Zinken und Posaunen, bald Flöten, Schalmeien und Dulzianen, bald Violen zur Verwendung kommen sollten, um die Einförmigkeit des Gottesdienstes zu beleben; wir wissen ja, daß die Stadtpfeifer auf allen gangbaren Instrumenten geübt waren. Diese Deutung dürfte deswegen annehmbarer sein, weil sonst in den Pfeiferbestallungen ausdrücklich gesagt zu werden pflegt, daß der Kunstpfeifer mit Posaunen beim Gottesdienst aufwarten solle.

Die übliche Hochzeitsgerechtsame wird näher besprochen. Die vornehmen Hochzeiten werden mit allen Instrumenten bestellt und bringen 3 rtl.; die mittleren werden mit Violen bedient und bringen 2 rtl.; die niederen endlich mit zwei Geigen 1 rtl. Die Gebühren waren also für die Oberstandhochzeiten ebenso hoch, für die des mittleren und des Unterstandes doppelt so hoch als in Berlin. Dazu kamen Trinkgelder, die aber nur zweimal gesammelt werden durften.

Das Abblasen vom Turm wurde bereits 1680 auf mittags und nachmittags be-

[1] Magistratsarchiv Spandau, Akten M 79.
[2] Magistratsarchiv Spandau, Akten I E 9.
[3] Magistratsarchiv Spandau, Akten III B 29.

schränkt. 1714 wurde die Gebührenordnung für die Hochzeiten aufgehoben und der Kunstpfeifer auf die Zahlungsfähigkeit und -willigkeit des Auftraggebers verwiesen. Die Kirchenmusik scheint damals schon nicht mehr die alte Farbigkeit gehabt zu haben. Im Entwurf zur Bestallungsurkunde des Stadtmusikus Mylich ist die stehende Formel „an denen Sonn- und Festtagen" abgeändert in „an denen Sonn-, fürnemblich aber an denen Fest-Tagen", woraus hervorgeht, daß man die gewöhnlichen Sonntage gegebenenfalls opferte.

1743 wird den übrigen Pflichten noch die Aufwartung bei den Actis oratoriis und den andern Feierlichkeiten der Großen Schule hinzugefügt.

Ein Wort noch über die Pachtverhältnisse. Im März 1720 hatte Friedrich Wilhelm I. eine Besteuerung der musikalischen Aufwartungen eingeführt. Sie sollte eigentlich die Form von Erlaubnisscheinen haben, die für jedes Spielen gelöst werden mußten. Doch konnte diese Steuer durch die Zahlung einer Pauschalsumme ersetzt werden, so daß eine eigentliche Musikverpachtung eingeführt wurde. Auch Spandau wählte diese zweite Form der Musiksteuer. Für das Verhältnis zwischen Magistrat und Stadtmusikus brachte es die neue Verfügung mit sich, daß dieser nicht mehr auf Lebenszeit angestellt wurde, sondern im Grunde nur für die sechs Vertragsjahre, in denen er für eine bestimmte Pacht konzessioniert war; nach Ablauf dieser Zeit schrieb man die Stelle neu aus und übertrug sie dem Meistbietenden; tatsächlich ist aber der alte Stadtmusikus niemals überboten worden. Die Höhe der Pacht betrug bis 1755 16 rtl., von da ab $16^1/_2$ rtl.

Zum Schlusse geben wir eine Übersicht der

Besoldungen.

1637.	Barlohn wöchentlich 6 Sgr., jährlich	13,—	rtl.
	Lichtegeld auf Martini	1,—	„
		14,—	rtl.
	Roggen . . . 1 Winspel		
	Holz . . . 1 Rute		
	Tuch . . . 7 Ellen		
	Freie Wohnung.		
1680.	Barlohn wöchentlich 12 Sgr., jährlich	26,—	rtl.
	Sonst gleich.		
1714.	Barlohn wöchentlich 12 Sgr., jährlich	26,—	rtl.
	Kleidergeld	2,8	„
	Lichtegeld	1,—	„
		29,8	rtl.
	Roggen . . . 1 Winspel		
	Holz . . . 8 Klafter		
	Freie Wohnung.		
1743.	Ebenso.		
1761.	Dazu Neujahrsgeld	6	Sgr.
1787.	Ebenso.		
1817.	Barlohn vierteljährlich 10,8 Rtl., jährlich	41,8	rtl.
	Neujahrsgeld	0,6	„
	Roggen, 1 Winspel	48,—	„
	Eichenholz, 4 Klafter	20,—	„
	Kienholz, 4 Klafter	16,—	„
	Freie Wohnung	40,—	„
		165,14	rtl.

3. Stadtpfeifer, Kantoren und Organisten in Prenzlau

Prenslavia pingui atque ubero solo, loco amoeno, acre salubri ad lacum piscosum percommode sita, peramplo agro silvisque copiosis, agregio Senatu, templis quinque, schola bene constituta, fide in Principem, MUSICAE INPRIMIS LAUDE ET EXERCITIIS COMMENDATISSIMA est.
NICOLAUS LEUTINGER, De Marchia Brand, commentar. lib. XXIV. § 5 et Topographia Marchiae § 67.

Prenzlau[1] besitzt vier sehr alte, aus dem 13. und 14. Jahrhundert stammende evangelisch-lutherische Kirchen: St. Marien, St. Jacobi, St. Nicolai und St. Sabinen. Die Marienkirche ist die Hauptkirche der Stadt. Der Magistrat hat das Patronat über diese vier Kirchen seit dem 6. Dezember 1595.

Die beiden reformierten Gemeinden, die deutsche und die französische, halten ihren Gottesdienst in der Dreifaltigkeitskirche ab — seit 1687 hat Prenzlau wie so viele andre Städte eine französische Emigrantenkolonie.

Endlich wurde früher im Heiligen-Geist-Hospital Gottesdienst gehalten.

Die Stadtpfeiferei

Nachrichten über die Prenzlauer Stadtpfeiferei setzen erst recht spät ein; das früheste in Betracht kommende Aktenstück trägt das Datum 1683. Nach langer Pause wird damals wieder ein Stadtpfeifer angestellt, „nachdem in vielen jahren alhier kein pfeiffer gewesen“[2]. Somit entzieht sich die Entstehung und erste Entwicklung der Prenzlauer Stadtpfeiferei unserer Kenntnis, kann aber leicht aus der Geschichte anderer Stadtpfeifereien ergänzt werden. Im 14. Jahrhundert machen sich von den besseren, zünftig organisierten Elementen der fahrenden Spielleute einzelne in den Städten ansäßig, um zunächst als Turmwächter oder ‚Hausmänner‘ den Sicherheitsdienst wahrzunehmen, und erobern sich allmählich die künstlerische und bürgerliche Geltung, die ihre kulturelle Bedeutung im 16. und 17. Jahrhundert bedingt. Neben diesem Ursprung gibt es noch einen anderen, der indessen in der ganzen Mark Brandenburg nicht vorkommt: aus der großen Anzahl der konkurrierenden Spielleute werden etwa fünf oder sechs privilegiert, so daß eine Kapelle von nahezu gleichgeordneten Musikern entsteht, von denen jeder einzelne dem Rate oder dem eigens dazu bestellten Spielgrafen verantwortlich ist. Eine derart zusammengesetzte Stadtpfeiferei konnten sich jedoch nur die reichsten Städte wie Nürnberg und Hamburg halten; die weniger wohlhabenden Städte mußten sich mit einem Kunstpfeifer und seinen Leuten — Gesellen und Lehrjungen — begnügen. Es kann hier auf Berlin verwiesen werden, dessen Pfeiferwesen für alle Städte der Mark kennzeichnend ist; in des Verfassers Buch über die ‚Musikgeschichte der Stadt Berlin‘[3] wird darüber ausführlich gehandelt.

In einzelnen Punkten freilich weichen die Verhältnisse in Prenzlau von denen Berlins erheblich ab. Berlin hat die Stadtpfeiferei niemals von der lästigen Verpflichtung der Turmnachtwachen befreit, die als das eigentliche Uramt der Pfeifer bis zum Absterben der Stadtpfeifereien neben dem musikalischen Dienst dauernd beibehalten wurden. Der veraltete Betrieb hatte für Berlin schlimme Folgen: die Gesellen verweigerten schließlich das Nachtwachen und die Lehrjungen mußten mit dem Stock zur Pflicht angehalten werden, ohne daß dadurch die Sicherheit der Stadt wesentlich ge-

---

[1] J. Ziegler, Prenzlau, die ehemalige Hauptstadt der Uckermark. Prenzlau 1886.

[2] Magistratsarchiv D 177. Acta die Bestellung des StadtMusicanten oder Kunstpfeiffern und denenselben ertheilte Vocation betr. deao 1683.

[3] Berlin 1908. Verlag von Gebr. Paetel.

wonnen hätte; der Meister aber bekam schließlich keine Leute mehr. Einen interessanten Einblick in diese Dinge gewährt ein Bericht des Stadtpfeifers Dieterich aus dem Jahre 1756, der als 96. Beilage zu dem erwähnten Buch wörtlich abgedruckt ist[1]. Prenzlau hat sich von dieser Unsitte gänzlich freigehalten; keine der erhaltenen Bestallungsurkunden erwähnt eine derartige Verpflichtung. Verlangt wird nur, „des tages ein mahl vom thurm wie auch in den 3 haupt Kirchen mit seinen leiten auff zu warten / auch in Feuers Nöthen ein Zeichen mit der Trompeten zu geben". Während also die Feuerordnungen für Berlin, Cölln, Friedrichwerder usw. vorschreiben, daß Tag und Nacht ein Stadtpfeifergeselle oder -junge auf dem Turm wache und von Viertelstunde zu Viertelstunde ein Signal blase[2], muß der Prenzlauer Ratsmusikus nur im Falle eines Feuers Lärm blasen.

Auch das sogenannte Abblasen vom Rathausturm wurde in Prenzlau in viel leichterer Weise gehandhabt als in Berlin. Es brauchte nur einmal des Tages, am Mittag, stattzufinden, wobei vier Mann von drei Ecken des Turmes aus zu musizieren hatten. Um die Mitte des 18. Jahrhunderts wurde das Abblasen noch mehr beschränkt. Die Bestallung des Stadtmusikanten Kunicke vom 5. Dezember 1757 ordnet zuerst an, daß es nicht mehr vom Rathausturm täglich stattzufinden habe, „sondern nur an hohen Feyer- und außerordentlichen Fest-tagen, ingleichen zu Marcktzeiten, auff den Marien Kirchthurm"[3]. An dieser eingeschränkten Form des Abblasens hielten die Prenzlauer als an einem „ehrwürdigen und segensreichen Brauch" fest. Selbst nachdem 1852 die Stellung des Stadtmusikanten aufgehoben worden war, mochte man nicht auf die überlieferte Einrichtung verzichten: die Kirchenkuratorien verpflichteten auf eigene Hand den Sohn des letzten Stadtmusikanten, um die alte Sitte nicht abkommen zu sehen. Noch in den siebziger Jahren bliesen an den hohen Feiertagen acht Mann des morgens um 5 Uhr nach dem Glockenläuten drei Choralverse: am ersten Weihnachtstag ‚Vom Himmel hoch, da komm ich her', am Neujahrstage ‚Nun danket alle Gott', am ersten Ostertage ‚Jesus, meine Zuversicht', am ersten Pfingsttage ‚O heilger Geist' und am Reformationsfest ‚Ein feste Burg'. Vom Blasen an den Markttagen wurde freilich schon 1852 Abstand genommen, da mit dem Verkaufen doch schon vor dem Blasen begonnen wurde und so der Brauch keine innere Berechtigung mehr hatte.

Zugleich mit dem Turmblasen hielten die Kirchenbehörden auch die gebräuchliche Choralbegleitung durch Posaunen beim Gottesdienste aufrecht. So festlich wie im 17. und 18. Jahrhundert wurde der Gottesdienst allerdings nicht mehr gestaltet. Damals hatte man vom Stadtpfeifer verlangt, „daß Er sowoll an Sonn- alß Fest-Tagen in denen Kirchen mitt seiner Instrumental-Music nebst seinen Leüten, so Er zu dem Ende neben Sich halten muß, dem Gottes-Dienst Beywohne und auffwarte". Diese Überlieferung war schon um 1800 verloren gegangen. Trotz der Existenz des Stadtpfeifers wurden im ersten Zehnt des 19. Jahrhunderts die Gesänge beim Gottesdienst nur von der Orgel begleitet. Doch mochte die Bürgerschaft auf die Dauer nicht die feierlichen Posaunenklänge bei ihrer Andacht missen, und so wurden im Jahre 1822 aus freiwilligen Beiträgen der Gemeindemitglieder, an deren Spitze sich der Färbermeister Kalbersberg stellte, Instrumente von dem bekannten Leipziger Instrumentenmacher C. F. Sattler angeschafft: es waren zwei Altposaunen für je 8 Taler, eine Tenorposaune zu 10 Taler, eine Tenorbaßposaune ebenfalls zu

[1] a. a. O., S. 255 ff.

[2] a. a. O., S. 26 ff.

[3] Magistratsarchiv E I 48. Acta des Magistrats zu Prenzlau betreffend die Musik und die dazu gehörigen Instrumente der Stadt, desgleichen Bestellung des Stadtmusikus und dessen hierin einschlagende Anträge.

10 Taler mit einem kleinen Krummbogen, zwei Inventionshörner — die Akten schreiben fälschlich Conventionshörner — mit je zehn Ansatzbögen für die Stimmungen von tief B bis hoch B und mit je zwei Mundstücken, beide zusammen für 50 Taler, und endlich ein Paar Pauken für $36^1/_2$ Taler[1]. Da nun aber der damalige Stadtmusikus Friedrich Wilhelm Bertuch die neuen Instrumente angeblich auch benutzte, wenn er zu Lustbarkeiten aufspielte, sah sich der Magistrat veranlaßt, sie unter Verschluß zu nehmen. Dagegen legte Bertuch Verwahrung ein, weil durch dies Vorgehen ihm und seinen Leuten die Gelegenheit zu dauernder Übung genommen wurde. Trotzdem wurden die Posaunen, Hörner und Pauken nur gelegentlich auf besondere Eingaben hin herausgegeben, so daß nur an den hohen Feiertagen, statt allsonntäglich, das Hauptlied von Blasinstrumenten begleitet wurde. Da die vier Orgeln der Stadt verschiedene Stimmen hatten, so mußte der Stadtmusikus die Liturgie für jede Kirche besonders aussetzen. Als 1852 der letzte Stadtmusikus gestorben war und die Kirchenbehörden einen eigenen Musiker annahmen, wurde die Zahl der mitwirkenden Bläser auf acht festgesetzt. Die Instrumente hatte der Meister zu stellen. Die alten städtischen Instrumente waren nämlich durch Verbeulen, Ansetzen von Grünspan und Abhandenkommen von Ansatzbögen und Mundstücken unbrauchbar geworden; die Liebhabervereine, denen sie der Magistrat bereitwillig lieh, und die sie mitunter in Monaten nicht wieder herausgaben, werden das Ihre dazu beigetragen haben.

Wie der Kirchen- und Turmdienst der Stadtmusikanten in Prenzlau anders geregelt war als in vielen anderen Städten, vor allem Berlin, so waren auch die Einkommensverhältnisse anders geordnet. Ein festes Gehalt seitens der Stadtkämmerei fehlte. Der Rat glaubte dem Stadtpfeifer eine ausreichende Entschädigung zu bieten, „wan Ihn nur hingegen eine freye Wohnung ein geraumet, auch Erlaubet würde das gewöhnliche Neujahrsgeschenke von der bürgerschafft zu Colligiren auch bey hochzeiten und andern gelagen wo Er begehret wird auff zu warten, Also hatt ein EE. Rath Ihn solches versprochen"[2]. 1698 wird das Pfeiferprivileg noch genauer umschrieben: für seine Dienstleistungen „nun hatt Er die Auffwartung auff denen Hochzeiten und andern Gelagen in der Stadt sowöll, alß auch auff denen unserer Jurisdiction unterworffenen Dörffern zugenießen, ... soll der H. bey diesen seinen Ampte, ohne Einiges Eintracht, alleine geschützet und wieder jedermannes Eingriff manuteniret werden. Deßgleichen wird Ihme die Kunst Pfeifferey zur freyen Wohnung eingeraumet und verstatten im übrigen, daß Er mit seinen Leüten auffs neue Jahr in der Stadt, der alten Gewohnheit nach, das Umblasen alleine haben möge, wozu Er von der Einquartierung und allen anderen oneribus, außer der Accise, befreyet ist". Zu diesen Bestimmungen ist folgendes zu bemerken. Die der Prenzlauischen Jurisdiktion unterworfenen Dörfer sind Hindenburg und Beenz (seit 1465)[3] und Buchholz (seit 1507)[4]. Die freie Wohnung in der Stadtpfeiferei hörte 1740 bereits auf. Das kleine Häuschen war so baufällig geworden, daß die Reparatur einem Neubau gleichgekommen wäre. An ein Wohnenbleiben war nicht länger zu denken; bei Regenwetter mußten die Leute nachts ihr gemeinsames Bett in der Dachkammer räumen, um nicht durchnäßt zu werden, so daß der Meister Große kaum noch Gesellen bekommen konnte. Am 9. März 1740 wurde er angewiesen, das Haus zu verlassen und sich irgendwo einzumieten; der Magistrat gewährte ihm einen Miets-

---

[1] Vor der Absendung aus Leipzig wurden die Instrumente von dem dortigen Stadtmusikus Barth begutachtet. [2] D I 77.

[3] J. S. Seckt, Versuch einer Geschichte der Ukermärkischen Hauptstadt Prenzlau. II. Teil. Prenzlau 1787. S. 27. [4] a. a. O., S. 43.

zuschuß von 12 Talern. Ein Gesuch, den Zuschuß auf 16 Taler zu erhöhen, wurde abgelehnt[1]. Erst Waldow, der 1762 angestellt wurde, erhielt die 16 Taler.

Die Verhältnisse änderten sich im 19. Jahrhundert notgedrungen. Mit der Einführung der Gewerbefreiheit im Jahre 1810 fiel der Musikbann und damit die auf das Monopol gegründete Existenzmöglichkeit der Stadtpfeifereien. Konnte der Magistrat früher die Dienste der Musikanten ohne Entschädigung in Anspruch nehmen und die Bürgerschaft mit ihrem Unterhalte belasten, so mußte jetzt, wo die Einwohner ihre Musikanten frei wählen konnte, die öffentliche Wirksamkeit des Stadtmusikanten von der Behörde bezahlt werden. So erhielt denn der Stadtmusikus 28 Taler Gehalt jährlich, und zwar 16 von der Kämmerei und 12 von den vier Kirchen zusammen. Endlich, nach dem tatsächlichen Eingehen der Stelle, bezahlten die Kirchenkuratorien dem von ihnen angenommenen Musiker jährlich 20 Taler: 12 für das Blasen beim Gottesdienst und 8 für das Abblasen vom Turm. F. Karbe, der 1861 angestellt wurde, erhielt ein höheres Gehalt: 14 Taler 2 Groschen für die Kirchenmusik und 13,10 Taler für das Abblasen. Eine weitere Gehaltsaufbesserung trat 1874 ein.

Auch das feste Gehalt, von dem der Stadtmusikus noch seine Leute bezahlen mußte, konnte die Notwendigkeit von Akzidentien nicht aufheben. Allein hiermit war es sehr schlecht bestellt. Die Vervollkommnung des Klaviers, seine wachsende Fähigkeit, ein Orchester zu ersetzen, machte die Bläserchöre mehr und mehr entbehrlich, so daß hier wie überall schon von der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ab eine geringere Nachfrage nach den Stadtpfeifern zu vermerken ist. Zwar nahmen in Prenzlau Gesellschaften und Vereine, z. B. die Concordia und die Schützengilde, bei ihren Aufzügen und Bällen mitunter den Stadtmusikanten und seine Leute in Anspruch, allein, obgleich Bertuch über eine Kapelle von zwölf Mann verfügte, denen ein günstiges Zeugnis ausgestellt wurde, hatte er doch gegen eine starke Konkurrenz anzukämpfen. Besonders ein gewisser Sommer, der neben seiner Uhrmacherei auch einer Kapelle von sieben Mann vorstand, war ein gefürchteter Nebenbuhler. Unter diesen Umständen kann der dauernde wirtschaftliche Tiefstand der Stadtpfeiferei nicht auffallen; wer jemals mit Stadtpfeiferakten zu tun gehabt hat, weiß, welchen Umfang die Bittschriften, Beschwerden und Angebereien einnehmen. Ein näheres Eingehen auf diese Verhältnisse erübrigt sich demnach.

Der älteste uns bekannte Stadtpfeifer von Prenzlau ist ein gewisser Croll, dessen Anstellung etwa 1636 erfolgt zu sein scheint, da sein Sohn in einer Beschwerde vom Jahre 1699 angibt, der Vater sei 47 Jahre lang Stadtpfeifer gewesen, ein Zeitraum, der durch die Berufung des Nachfolgers im Jahre 1683 begrenzt werden muß. Des Sohnes Angabe war aber insofern falsch, als der alte Croll tatsächlich bereits nach einem Jahre wegen schlechter Führung entlassen wurde; doch unterblieb vorläufig eine Wiederbesetzung der Stelle, so daß Croll mit seinen Söhnen ein genügendes Auskommen durch die Aufwartung bei den Festen der Bürgerschaft hatte. Der Rat gewährleistete der Familie ihr Gewohnheitsrecht, auch nachdem ein privilegierter Stadtpfeifer bestellt war, und bestimmte, „daß, solange der alte Croll lebet einen jeden, so Ihn in der Stadt verlanget, frey stehe selbigen mitt seinen Söhnen zugebrauchen"[2]. Es konnte aber nicht ausbleiben, daß der Stadtpfeifer seinerseits — und mit großem Recht — eine Beeinträchtigung sah und Beschwerde führte. Überdies hatten sich nach dem Tode des Alten (Herbst 1698) die Söhne, namentlich Adam Wilhem Croll, durch die Annahme auswärtiger und liederlicher Gesellen lästig gemacht, und so gab es viel Eingaben, Beschwerden und Gegenvorstellungen, bis der König am 29. November 1701 entschied, daß die Crolls nur auf den Hochzeiten der reformierten Gemeinde spielen dürften[3]. Was sich sonst noch an Musikanten in Prenzlau aufhielt, waren in den

---

[1] Magistratsarchiv D I 78. Acta. Die dem hiesigen Stadt Musicanten ausgemachte Haus Miethe Betr. de aõ 1742. [2] D I 77. [3] Ebenda.

Aufwartungen auf die Dörfer der Umgegend, die nicht unter Prenzlauer Gerichtsbarkeit standen, angewiesen. Die amtlichen Tabellen, die über die Künstler, Handwerker usw. auf Befehl der Regierung von 1748—1794 geführt wurden, zeigen übrigens, daß es sich dabei höchstens um ein paar Leute handelte. 1748 waren sie noch zu viert vertreten, von 1750 ab wird jedoch nur ein Meister verzeichnet, der höchstens gelegentlich einen Gesellen oder Lehrjungen bekommt[1].

Die Reihe der neuen Stadtpfeifer beginnt mit Johann Sebastian Köppen, der am 31. Dezember 1683 angestellt wurde, aber bereits 1698 in gleicher Eigenschaft nach Stettin übersiedelte. Es fällt auf, wie außerordentlich höflich die Prenzlauer Bestallungen im Vergleich mit den andernorts üblichen abgefaßt sind. Die Überschrift lautet gewöhnlich: „Ehren Vester und kunstErfahrner Insonders günsti er guter freund", und auch im Texte ist der Pfeifer stets als Herr bezeichnet; ein Beweis für die Wertschätzung, die er in der Stadt erfuhr. — Köppens Nachfolger waren:

Christian Große, angestellt 6. Juli 1698, gestorben Ende 1700;

George Koch, angestellt 7. Januar 1701, gestorben 1711;

Michael Rechenberg, angestellt 4. August 1711, im Dienste bis 4. Mai 1722, gestorben in den letzten Tagen des Jahres 1742. Da er sich 1737 über 65 Jahre alt nennt, scheint er 1671 oder 72 geboren zu sein. Er wird in der Bestallung als „Berümbter Musicus jnstrumentalis" bezeichnet, was wohl mehr als eine Höflichkeitswendung ist, da diese Anrede nicht zu den stehenden gehört. Rechenberg wurde 1722 durch Krankheit und Bettlägerigkeit gezwungen, einen Adjunkten zu erbitten, und der Magistrat gab ihn ihm in der Person seines Schwiegersohnes, des ehemaligen Stargarder Regimentsoboisten

Johann David Große, angestellt 4. Mai 1722, gestorben September 1757. Nach Rechenbergs Tode suchte der Schwager Großes, Caspar Kunicke, diesem die Stelle abzujagen, indem er ihn beim Magistrat seines liederlichen Lebens wegen anschwärzte; der Verklagte antwortete seinerseits mit Beleidigungen, und es entspann sich einer jener gemein-niedrigen Kleinkriege, die keinem Aktenleser erspart bleiben. Dem Große wurde bereits am 20. Juni 1743 ein gewisser Gustav Friedrich Meyer als Adjunkt beigegeben; er war aus Schwedt gebürtig, wie seine Eintragung im Berliner Bürgerbuch vom 26. September 1742 zeigt[2], hatte eine Tochter Rechenbergs geheiratet und lebte in Berlin; er wurde aber noch im gleichen Jahre 1743 Stadtmusikus in Spandau. Nach Großes Tode meldete er sich nicht zur Nachfolge; es bewarben sich um den freien Posten Großes Schwager Kunicke, der damals Oboist im Regiment des Markgrafen Heinrich war, Johann Jakob Hermann, seit vier Jahren Geselle des Stadtpfeifers Gerloff in Gartz a. O., und Christian Gottlieb Fuhrig, um 1743 Stadtmusikus in Angermünde, seit zehn Jahren Kammermusikant des Markgrafen Heinrich von Schwedt. Die Wahl fiel auf

Caspar Kunicke (Cunicke), angestellt 5. Dezember 1757, gestorben März 1762.

Nach seinem Tode meldeten sich drei Bewerber: der Templiner Stadtmusikus Justus Waldow, der Schwedter Stadtmusikus C. Tiede und der durch die Markgräfin warm empfohlene Schwedter Oboist Schafft. Gewählt wurde

Justus Waldow, angestellt 10. Mai 1762, gestorben 1786. Es folgten

Carl Friedrich Barnemann, angestellt 1786, gestorben 25. November 1795;

Carl Friedrich Stübner, angestellt 1796, gestorben 24. April 1823 zu Neustrelitz, ehemals Oboist im Regiment Herzog von Braunschweig-Öls;

Friedrich Wilhelm Bertuch, ehemals Stabstrompeter des 2. Kurmärkischen Landwehrkavallerieregiments, angestellt 1821, gestorben Anfang Februar 1852.

Die Stelle wurde nach seinem Tode nicht mehr besetzt, doch verpflichteten die vier Kirchenkuratoren seinen Sohn Justinus Bertuch zur Ausführung der Kirchenmusik, wie bereits oben ausführlich geschildert worden ist. Als Bertuch i. J. 1861 seine Vaterstadt verließ, machten die Kirchenbehörden einen gewissen F. Karbe zu seinem Nachfolger; dieser war jedenfalls 1874, beim Abschluß der Akten, noch im Dienst.

---

[1] E II 113, 114, 116.

[2] C. Sachs, Musikgeschichte der Stadt Berlin. S. 310.

Die Kantoren und Organisten

Die vier lutherischen Kirchen der Stadt, die Marien-, Nikolai-, Jakobi- und Sabinenkirche, besaßen einen gemeinsamen Kantor, der gleichzeitig dem Lehrkörper des Gymnasiums angehörte. Damit ist der Bildungsgrad der Kantoren gekennzeichnet: sie gingen den übrigen Lehrern gleich aus den theologischen Fakultäten der Universitäten hervor. Die Zulassungsprüfung unterschied sich nicht von der andernorts üblichen, sie bestand im Probesingen in der Kirche und einer Probelektion in der Schule am nächsten Tage.

Die ersten Kantoren — die früheste Bezeichnung tritt 1568 auf — standen in Rang und Gehalt dem Konrektor gleich, später, in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, kamen sie zwischen Kon- und Subrektor. Wieviel sie zunächst in der Schule zu tun hatten, läßt sich nicht mehr feststellen; daß aber besonders die Musik eine sorgfältige Pflege in der alten Schule fand, wird überall angedeutet. Noch der Lehrplan der Großen Stadtschule von 1718 schreibt vier wöchentliche Gesangsstunden vor. Aber bereits 1751 verzeichnet der Lektionsplan nur eine einzige Stunde. Nach dem Katalogus von 1767 stellt sich der Stundenplan des Kantors wie folgt dar:

1 Latein (Cäsar),
1 Latein (Cornelius),
4 Latein,
2 Geographie,
4 Philosoph.-ästhet. F.,
3 Griechisch,
2 Singen (in den beiden Singeklassen),
―――――
17 Stunden[1].

Er hatte drei wissenschaftliche Stunden weniger zu erteilen als der Konrektor, dem Reglement entsprechend, das in seinem § 1 der Kantorgesetze vorschrieb: „Kantor muß sein Hauptwerk sein lassen, die Musik unter den Schülern in Flor zu bringen, deshalb ihm auch nicht so viele öffentliche Stunden, als den andern Kollegen in litteris zu dozieren vorgeschrieben sind"; trotzdem waren die Ansprüche an seine Schulwirksamkeit bedeutend, allerdings nicht höher als anderswo, wenn man z. B. die 36 Stunden des Pasewalker Kantors Türsch, die freilich ein Äußerstes darstellen, dagegenhält.

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts wurden an vielen Orten Stimmen laut, die in der Überbürdung des Kantors und in der Zersplitterung seiner Tätigkeit überhaupt eine große Gefahr für Schule und Gottesdienst sahen. In Berlin führten diese Erwägungen zu einer gänzlichen Trennung des Kantorats von der Schule und zu einer zeitweiligen Errichtung eines Musikdirektorrats. Eine Parallelerscheinung bildet in Prenzlau die Zusammenschweißung der Kantoren- und der Organistenstelle nach dem Tode des Organisten Gressel im Jahre 1789 und die Ersetzung des Kantors an der Schule durch einen Kollaborator. Es war der Kantor Meyer, der den Anstoß gab, um sein schmales Einkommen zu vergrößern; er wollte nur die Verbindung der beiden Kirchenämter, die Schule aber wünschte mit diesem Schritt die Emeritierung

[1] Quelle: Geschichte des Gymnasiums zu Prenzlau von 1543—1893. Prenzlau 1893. I. R. Arnoldt, Geschichte der lateinischen Schule in Prenzlau von 1543—1704. II. L. Hörich, Geschichte der großen Stadtschule (Lyzeum) in Prenzlau von 1704—1757. III. B. Raettig, Geschichte der großen Stadtschule (Lyzeum) in Prenzlau von 1757—1795. IV. F. Wolffgramm Geschichte der Gelehrtenschule (Gymnasium) in Prenzlau von 1795—1822. V. W. Schaeffer, Geschichte des Gymnasiums in Prenzlau von 1822—1893.

eines altersschwachen Lehrers und seine Ersetzung durch einen ausschließlich dem Gymnasium verpflichteten Kollaborator durchzusetzen. Obgleich der Vorschlag auf großen Widerstand bei einem Teile des Magistrats stieß und obgleich die Königin selbst die Anstellung eines Oboisten Brösel als Gressels Nachfolger betrieb, ging die Vorlage durch. Doch war der Erfolg nur bedingt. Denn hatte Meyer im Gymnasium ausschließlich die Singestunden zu erteilen, so steht bereits in Kantor Schröters Bestallung von 1807 die Verpflichtung, außer vier Gesangsstunden wöchentlich auch sechs Stunden Deutsch in den drei Unterklassen zu geben. 1809 kamen dazu noch zwei Geschichtsstunden. So wurde der Kantor, statt einem drückenden Amt zu entgehen, außer diesem noch mit einem neuen belastet.

1816, als dem Gymnasium aus der Kgl. Kasse ein Zuschuß von 1975 Talern gewährt wurde, errichtete man eine dritte Kollaboratorsstelle und übertrug sie dem Kantor. Die Verhältnisse wurden damit genau so unhaltbar wie früher, bis endlich am 1. April 1841 durch Magistratsbeschluß das Schulamt vom Kantorat gänzlich getrennt ward.

Gleichzeitig regelte eine Neuerung den Kirchendienst des Kantors und Organisten in modernem Sinne. Bis dahin hatte nämlich der Kantor den musikalischen Teil des Gottesdienstes in allen vier Patronatskirchen zu verwalten, und da er unmöglich überall zugleich sein konnte, war er gezwungen, sich an drei Stellen vertreten zu lassen. Dieser von manchen Unerfreulichkeiten begleitete Zustand wurde dadurch beseitigt, daß die vier Kirchen getrennte Kantorate erhielten. Während die Hauptkirche St. Marien sofort einen Kantor und Organisten bekam, verwalteten an den drei anderen Kirchen die Küster, die gleichzeitig Elementarlehrer waren, einstweilen beide Posten[1].

Über die Besoldung der Kantoren gibt zuerst der Visitationsrezeß von 1577 Auskunft. Das feste Gehalt betrug „aus dem gemeinen Kasten" 30 Fl. jährlich nebst 2 Fl. aus dem Testament D. Henrici Jagows und $^1/_2$ Fl. aus dem Gotteskasten. Dazu kamen die Einnahmen aus Hochzeiten und Beerdigungen, der vierte Teil des von den Knaben eingezahlten Schulgeldes und 1 Schl. von den Armenspenden. Im Kommissionsrezeß von 1688 werden ihm 22$^1/_2$ Taler ausgesetzt.

Ein Bild von den Einkommensverhältnissen der Kantoren in Prenzlau möge die folgende Übersicht geben.

1558.	Gehalt	25,—	Fl.
	Legat H. Jagow	2,—	„
1570.	Gehalt	27,—	„
	Legat H. Jagow	2,—	„
1575.	Gehalt	30,—	„
	Legat H. Jagow	2,—	„
1577.	Gehalt[2]	30,—	„
	Legat H. Jagow	2,—	„
	Holzgeld	$^1/_2$	„
1592.	Ebenso.		
1599.	Ebenso.		
1673.	Gehalt	30,—	Fl.
	Legat H. Jagow	2,—	„
	Legat Kalb	0,6	Schl.
	Holzgeld	0,6	„
		33,—	Fl.

		Tal.	Gr.	₰
1683.	Gehalt	22	12	—
	Testam. G.	1	16	6
	Holzgeld	—	4	6
		24	9	—
1688.	Summa	24	4	6
1694.	Ebenso.			
1702.	Gehalt	38	11	6
	Testam. G	1	12	—
	Holzgeld	—	4	6
		40	4	—
1703.	Ebenso.			

[1] A II 9. Acten des Magistrats der Stadt Prenzlau betreffend die Besetzung der Cantor- und Organisten-Stelle an der Marien-Kirche in Prenzlau. 1840.

[2] Daß 1577 das Gehalt um 2 Fl. höher gewesen sei als 1575, ist ein Irrtum Arnoldts; er hat für dieses Jahr das Jagowsche Legat zur Besoldung geschlagen.

Natürlich kamen dazu Akzidentien: außer der freien Wohnung, dem Freitisch bei den Bürgern oder dem Kostgeld und dem vierten Teil des von den Schülern eingezahlten Schulgeldes für die öffentlichen und privaten Unterrichtsstunden noch ein Anteil aus den öffentlichen Spenden und aus der Chor- und der Kurrendekasse und vor allem die Gebühren für Hochzeiten und Begräbnisse. Seit 1688 wurde eigens ein Rekordations-Singeumgang durch die Stadt veranstaltet.

1719.	Tal.	Gr.	₰
Schulgehalt	40	—	—
Kirchengehalt	12	18	—
Holzgeld	6	4	6
Öff. Schulgeld	4	—	—
Priv. „	40	—	—
Aufwartungen	40	—	—
Chorkasse	9	12	—
Martinirekord.	6	—	—
Akzisefreiheit	5	—	—
	163	10	6

1752.	Tal.	Gr.	₰
Schulgehalt	57	—	—
Kirchengehalt	3	3	—
Holzgeld	6	4	6
Öff. Schulgeld	4	—	—
Priv. „	80	—	—
Aufwartungen	40	—	—
Chorkasse	9	12	—
Martinirekord.	10	—	—
Akzisefreiheit	5	8	—
Speisegeld	20	—	—
Wohnungsmiete	16	—	—
	251	3	6

1789.	Tal.	Gr.
Salarienkasse	89	4
Miete	16	—
Speisegelder	20	—
Braufreiheit	7	16
Kirchen u. Chor	15	—
Martinirekord.	12	—
Hochzeiten	22	—
Leichengeld	30	—
Öff. Schulgeld	28	—
Priv. „	30	—
	269	20

Für die Organisten an St. Marien setzt der Visitationsrezeß von 1577 als festes Gehalt 30 Fl. oder $22^1/_2$ rtl. aus. Nach Aussage der Akten beträgt 1724 das Einkommen ohne die Akzidentien 41 rtl., aus den Kirchenkassen, und zwar

aus St. Jacobi	6	rtl.
„ St. Marien	24	„
„ St. Nicolai	6	„
„ St. Sabinen	5	„

Daneben 1 Winspel Roggen. 1732 wird ein Winspel Malz bewilligt; 1760 ist auch von 10 rtl. Miete die Rede. Das Jahr 1782 brachte eine Zulage von 50 rtl., so daß sich das Organisteneinkommen nach einer Aufstellung aus dem Jahre 1789 stellt auf

Gehalt	107 Tal.	13 Gr.
Roggen	24 „	— „
Malz	16 „	— „
Hochzeiten	22 „	— „
	169 Tal.	13 Gr.

Die Marienorgel wurde erst 1567 „erbawet und gantz verfertiget von Meister Fabian Petersen, gemahlet aber von Peter Böckeln, Mahlern, die Gelder aber strackte darzu vor Herr Matthaeus Wirtenheim, Hof und Landrichter, wie auch

Bürgermeister alhier, und beforderte solches Werck. Wie auch dis zuersehen aus den folgenden Reimen, so unter der Orgel und unter des Effig und Bildnis oder Brustbilde stehen"[1]. Im Jahre 1584 „wurde die Orgel zu St. Marien wider angerichtet durch Nielas Maßen Orgelbawern, und wurden ihme dafür gegeben 200 Gülden". 1585 „wurde die Orgel in der Kirchen zu St. Jacob erbawet, von Paul Lüdemannen Orgelbawern zu Paßwalck, und kostete bey 300 Gülden". Der genannte Nicolaus Maaß, zuletzt Hoforgelbauer des Königs von Dänemark, ist uns aus Michael Praetorius „Syntagma musicum", II. Teil, bekannt, das seine große 43stimmige Stralsunder Orgel beschreibt (Neudruck S. 198).

Die Sabinenkirche scheint ihre Orgel erst Ende des 17. Jahrhunderts erhalten zu haben. Die Nicolaiorgel, die schon im Visitationsrezeß von 1577 genannt wird, wurde meist vom Marienorganisten mitversehen. Die Jacobiorgel hingegen wurde mitunter und die Sabinenorgel ebenfalls im Nebenamte gespielt. Seit Anfang des 17. Jahrhunderts läßt sich in beiden Kirchen der Auditor als Orgelspieler nachweisen. Dieser, ein Schulkollege, stand hinter dem Baccalaureus und unterrichtete die jüngsten Schüler. Da er nur 12 rtl. Gehalt bezog, wurde ihm der Organistendienst zur Aufbesserung seiner Verhältnisse anvertraut. Ein Organist im Hauptamt für alle vier Kirchen wird erst 1697 erwähnt.

Irgendetwas Besonderes über die Pflichten der Organisten in Prenzlau ist nicht zu bemerken; es gehört nichts zu ihren Dienstobliegenheiten, was nicht auch anderswo von ihnen verlangt wurde. Die Bestallungen selbst drücken sich sehr allgemein aus, so daß Organist und Geistlichkeit oft recht verschiedener Ansicht über seine Verpflichtungen waren. Noch 1865 mußte eine genaue Anweisung abgefaßt werden, um allen Streitigkeiten ein Ende zu machen. Der Organist hatte danach nicht nur Sonn- und Festtags, sondern auch bei jedem Wochentagsgottesdienste, beim Salve-Examen, bei der Konfirmation, dem Abendmahl, der Beichte und jeden zweiten Mittwoch bei der Bibelstunde zu spielen. Schon 1760 war dem Organisten Brede in seiner Bestallung ausdrücklich eingeschärft worden, daß kleinere Ausbesserungen und besonders das Stimmen Sache des Organisten sei.

Wie 1789 das Organistenamt mit dem Kantorat vereinigt wurde, kam bereits zur Sprache. Die Gehaltsübersicht, die mit dem entscheidenden Jahre abgebrochen werden mußte, kann nunmehr fortgeführt werden.

---

[1] „Aus eigner Wegung, wie billig,
Hab ich Peter Böckel gutwillig,
dem Achtbarn und Hochweisem Herrn,
Mattheus Wirtenheim zu lob und Ehrn,
Dis zumahlen nicht unterlaßen,
Nach dem Er mit fleiß in solcher maßen,
Dis werck gefördert und Geld vorstreckt,
Die Ursach mich hierzu erweckt,
Sein zugedencken am Conterfey,
So es anders recht getroffen sey,
Nicht anders, wie ich ihn hab gesehn
In täglichr Kleidung stehn und gehn,
In dieser Kirchn mit großem Begehrn,
Ein fertig Werck zu lieferern,
Durchs Orgelbawrs und meinen fleiß,
Gott sey dafür Lob, Ehr und Preiß."

Süring, Chronik 2. S. 112.

Das Einkommen des Kantor-Organisten war zunächst:

	Tal.	Gr.	Tal.	Gr.
Von St. Marien: als Kantor . .	1	12		
„ Organist .	39	—		
			40	12
Von St. Jacobi: als Kantor . .	1	18		
„ Organist . .	6	—		
			7	18
Von St. Nicolai: als Kantor . .	1	18		
„ Organist .	16	—		
			17	18
Von St. Sabinen: als Kantor . .	—	3		
„ Organist .	5	—		
			5	3
Von den Kirchen			71	3
Aus der geistlichen Salarienkasse			25	—
Aus der Chorkasse			10	—
			106	3

Außerdem 1 Winspel Roggen und 1 Winspel Malz und sowohl die dem Kantor als die dem Organisten früher bezahlten Akzidentien. 1792 wurde bereits eine Zulage von 16 rtl. gewährt. 1809 kamen noch 18 rtl. für zwei zu erteilende Geschichtsstunden hinzu; gleichzeitig wurden die Hochzeitsgebühren noch einmal festgesetzt:

Haustrauungen	2,16 rtl.
Kirchentrauungen	1,16 „

Aber nur die eigentlichen Bürger- und Adelshochzeiten wurden vom Kantor und Organisten wahrgenommen; die Trauungen der Gesellen, Tagelöhner und Knechte durften von den Küstern bedient werden, wie bereits 1803 endgültig bestimmt worden war, um den dauernden Streitigkeiten zwischen den Kirchenbeamten vorzubeugen. Eine genaue Aufstellung des Einkommens liegt erst wieder aus dem Jahre 1830 vor:

	Tal.	Gr.	₰
Aus der Kgl. Prov.-Schulkasse .	200	—	—
„ „ geistl. Salarienkasse . .	49	—	—
Schulgeld ca.	180	—	—
1 Winspel Roggen	36	—	—
1 „ Malz	24	—	—
Aus der Marienkirchkasse . . .	46	15	—
„ „ Nicolaikirchkasse . . .	19	22	6
„ „ Jacobikirchkasse . . .	9	22	6
„ „ Sabinenkirchkasse . . .	5	3	9
Von den Bürgerhochzeiten ca. . .	28	—	—
Brau-Bonifikation	10	5	3
	608	9	—

Die 200 rtl. stammen aus dem Jahre 1816, in dem mit Zugrundelegung eines Kgl. Zuschusses von 1975 rtl. eine dritte Kollaboratorenstellung geschaffen und dem Kantor übertragen wurde.

Als 1841 das Gesamtkantorat in vier Einzelkantorate zerlegt wurde, und gleichzeitig der Marienkantor nur noch als Gesangslehrer am Gymnasium wirkte, stellten sich die Gehälter entsprechend geringer.

Das Hauptkantorat an St. Marien brachte an festen Sätzen jährlich:

		Tal.	Gr.	₰
1863.	Kirchengehalt . . .	88	22	—
	Lehrergehalt . . .	140	—	—
	Naturalien. . . .	63	19	4
		292	17	4
1879.	Gehalt	528 ℳ		
	Roggen und Gerste je	13,1908 hl.		

Für das französische Kantorat konnte eine Aufstellung vom Jahre 1817 herangezogen werden. Danach bestand das Gehalt aus folgenden Posten:

Etat	36 rtl.
Zulage	10 „
Speisegeld . . .	25 „
Kirchenkasse . . .	20 „
Rechenunterricht .	24 „
Schulgeld . . .	80 „
	195 rtl.

Die Verhältnisse lagen also hier noch wesentlich ungünstiger als bei dem lutherischen Kantorat.

Die älteren Kantoren

Valentinus Albrecht, erwähnt 1568.

Joachimus Eccardi, berufen 1574, im Dienste bis 1576, unter der Marienorgel begraben.

Martinus Möring, bis 1587 Kantor und Schöppenschreiber, dann Rektor, entlassen 1595, gestorben 22. März 1596.

Dionysius Gerson, 13. September 1587 bis 5. November 1588. Er wurde bei der Introduktion Mörings zugleich mit den Bakkalaureen Christophorus Oda und Nikolaus Reinbold in sein Amt eingeführt. Sein Geburtsort war Wolgast. Er starb nach Sürings Aussage am ‚Spanischen Pipp', der Grippe, und ward in St. Marien begraben. Ihm folgten

Balthasar Finow, angestellt 1588, gestorben nach dreimonatigem Krankenlager am 30. August 1591.

Nikolaus Reinbold, angestellt 26. Oktober 1591, bis dahin Baccalaureus Scholae, im Dienst bis 1593, wo er Pastor in Baumgarten wurde, aber in seinem eigenen Hause in der Prenzlauer Neustadt wohnen blieb; er starb dort im August 1617.

Andreas Streubelius, aus Joachimstal gebürtig, eingeführt 6. Februar 1593, nachdem er am 9. Januar „auf Vertröstung" angekommen und am 17. gewählt worden war. Er ging 1600 als Pfarrherr nach Stolzenhagen a. O.

Petrus Bathe, Anfang April 1600 als Kantor nach Prenzlau und am 25. November d. J. als Pfarrherr nach Kurow in Pommern berufen. Er veröffentlichte dort:

> Symbolum Christo et reipublicae . . . des Herrn Philippi II. Hertzogen zu Stettin . . . Mit 4 Stim. gezieret, durch . . . 40 4°. Seiten. Am Ende: Stettini, typis Rhetianis, 1617[1].

Michael Schulpatz, ein Prenzlauer, vom 1. Januar 1601 an Kantor, seit 18. Februar 1603 Notarius Judicii, gestorben 4. Februar 1607; er ist der Verfasser eines lateinischen heroischen Gedichts „Historia Passionis et Mortis Domini et Salvatoris nostri Jesu Christi", erschienen am 4. April zu Alten Stettin und dem Marienpastor Superintendenten Johannes Flaccus (Fleck) „um Weiterbeförderung willen", und den Bürgermeistern Laurentius Lübbenow, M. Onuphrius Rosenhayn und Adam Kalbe und dem ganzen Rate gewidmet.

[1] Eitner, Quellenlexikon I, 374. Artikel Bathenus.

Joachim Jordan, aus Greifenberg in Pommern, seit dem 30. November 1608 im Kantorat, „dem er rühmlich vorgestanden“, später Notarius Publicus, Stadtkämmerer und Poeta laureatus Caesareus; außer vielen Gedichten schrieb er:

> Analysis Logico-Rhetorica per tabellas über lib. 4 und 5 Aeneidos Virgilianae, zu Stettin a. 1612 mense Januario in 4° gedrucket, da er lib. 4 einem ehrenfestem Rat der Stadt Prentzlow nuncupieret.

Von Kompositionen ist nur erhalten:

> Hochzeitsgesang, Aus dem Hohenliede Salomonis am 5. Cap. zu sonderlichen Ehren . . . dem Joach. Rebergio und seiner Braut Anna . . . Reichenbach. Mit 8 stim. Stettin 1611 Andr. Kelner's Erben. Mein freund. 8 Stbll. 4°. Stadtbibliothek Hamburg [1].

Auf dem Titel dieses Werkes nennt er sich schon einen gekrönten Poeten. Er starb am 29. September 1637, war aber nur bis 1621 als Kantor tätig. Sein Nachfolger wurde der bedeutende

Georgius Herbslobius, auch Herbschlobius, Herbslebius und Herbsleben geschrieben. Von seinem äußeren Leben wissen wir nur, daß er eines Bauern Sohn aus dem Dorfe Schwertstädt bei Erfurt war und am 17. September 1630 an der Pest starb; bis 1621 war er in Freienwalde tätig. Auch er war Notarius publicus und Poeta laureatus. Von seinen Kompositionen ist eine erhalten:

> Sechsstimmiger Hochzeit-Gesang, Aus dem 2. Cap. Gen. zu Ehren Herrn Joachim Ulrich u. Margreta Klungen. Componiret v. Georgio Herbschlebio, der Schulen zu Freienwalde an der Oder p. t. Cantore. Bey Friedr. Hartman, Buchdr. u. Händler in Frankfurt a/O. gedr. 1622. 4°. Text: Gott der Herre sprach. 6 Stbll. Stadtbibliothek Hamburg [2].

Aus diesem Titel geht hervor, daß die durch eine Kastenrechnung gestützte Angabe Arnoldts, Herschleben sei schon 1621 nach Prenzlau berufen worden, irrig ist; die Berufung kann erst 1622 erfolgt sein.

Süring nennt noch eine „feine“ achtstimmige Motette auf den Tod des Pastors zu St. Marien und Superintendenten Johann Finck aus dem Jahre 1629: Ecce quomodo moritur justus, in zwei Teilen. Der Singechor der Schule hielt Herbschlebens Kompositionen lange in Ehren und brachte ihnen besondere Liebe entgegen. Des Meisters Nachfolger wurde für kurze Zeit

Johannes Remschedius, ein Salzqueller (?„Soltquellensis“), „ein vornehmer Musicus“, eingeführt am 17. Juni 1631 zusammen mit dem neuen Subrektor Mallin und dem Konrektor Cramer und bereits am 18. Dezember desselben Jahres aus dem Amt geschieden, um eine Berufung als Kantor des Fürstlichen Pädagogiums und Kapellmeister an der Schloßkirche in Alten Stettin anzunehmen, eine Stellung, aus der er nach Sürings Angabe gleichfalls ausschied, jedenfalls aber nicht vor dem Jahre 1634; denn aus diesem sind von ihm drei achtstimmige Gelegenheitsgesänge erhalten, deren Titel den Verfasser „P. L. C. & Ducal. Paedagog. Stettini Musico“ nennt [3]. Im nächsten Jahre blieb das Kantorat unbesetzt. Erst 1634, am 1. November, wurde zusammen mit dem Auditor Ludovicus Bugko ein neuer Kantor eingeführt,

M. Vitus Hufnagel, aus Pegnitz in Franken als Sohn des Bürgers und Seilers Hans Hufnagel und der Margaretha Schubartin gebürtig, einer der wenigen Süddeutschen, die in der Mark eine Anstellung gesucht haben. Nach dem Tode des Magisters Raderecht wurde er am 27. Februar 1640 zum Rektor und am 26. März 1652 zum Pfarrer an St. Jacobi ernannt, eine Berufung, die aus formalen Gründen jahrelange Kämpfe in der Stadt im Gefolge hatte. In dieser Zeit, also um die Mitte des 17. Jahrhunderts, befand sich die Schule in argem Tiefstande; es fehlten Gelder und Lehrer, so daß jahrelang Hufnagel und der Baktalaureus Langmeier allein unterrichteten, während das Kantorat unbesetzt blieb. Vorübergehend hatte es ein Potzlower Pastorensohn inne,

---

[1] Eitner, a. a. O. V, 303.
[2] Eitner V, 115.
[3] Eitner VIII, 188.

Martinus Gebhardi (Gebharti), aber auch er ließ, aus Furcht, kein Gehalt zu bekommen, bereits nach acht Wochen sein Amt im Stich. Sein Nachfolger war wohl

Henningius Heinrici, der am 18. Mai 1656 aus dem Amte schied, um das Pastorat in Bertikow zu übernehmen. Ein neuer Kantor wurde am 27. Mai 1657 angestellt:

Christophorus Placotomus oder Bretschneider, aus Straßburg in der Uckermarck, bisher Hauslehrer der Kinder des Inspektors Friedrich Calenus in Pasewalk. 1662 heiratete er die ältere Tochter des Herrn Johannes Löwenhagen[1] und ging 1663 als Diakonus nach Straßburg, wo er 1668 Pastor und Inspektor wurde.

Michael Martini aus Pasewalk, stud. phil. et theol., eingeführt als Kantor am 5. September 1664, als Konrektor an Stelle Erasmus Kohlreiffs am 9. Juni 1669. Im gleichen Jahre heiratete er die Tochter des ebenfalls in diesem Jahre gestorbenen Bürgermeisters Thomas Böttcher und wurde 1674 als Pfarrer an die Jacobikirche berufen.

Bis 1678 blieb das Kantorat unbesetzt. Die Obliegenheiten versah während dem der Subrektor Nikolaus Wubeck. Die Berufung eines gewissen Christian Wocke aus Pasewalk unterblieb, offenbar, weil der Kurfürst die Wahl eines in Wittenberg studierten Kirchenbeamten beanstandete, wie er es im gleichen Jahre 1675 auch bei dem Bakkalaureus Mevius getan hatte[2]. Ostern 1678 berief man

Jakob Christoph Mauritius, der früher an der Prenzlauer Schule Chorpräfekt und eine zeitlang stellvertretender Kantor an der Kirche gewesen war. Nachdem er dann zeitweise den Konrektor vertreten hatte, übernahm er 1691 oder 92 das Bürgermeisteramt in Straßburg (Uckermark). Sein Nachfolger war

Johann Stockmann, eingeführt Oktober 1693, ausgeschieden 1717. Dann kamen

Johann Joachim Döbbelin 1717—30,

Jakob Schramm 1731—38,

Johann Christoph Schale 1738 bis 11. September 1744[3], nicht 1745, wie L. Hörich angibt[4]. Er wurde in diesem Jahre Prediger in Blindow bei Prenzlau. Um die freie Stelle bewarben sich Johann Christoph Röscher, Minister: Sedin: Cand: in Stettin, Johann Valentin Wilberg in Reiersdorf (Uckermark). Gewählt wurde indessen der Angermünder Kantor

Johann Friedrich Meißner, 27. Januar 1745, weggezogen Anfang 1753, nicht 54. Die anmaßende Bewerbung des Pasewalker Subrektors und Organisten Johann Georg Kaltenbeck sowie des Lehrers und früheren Prenzlauer Chorpräfekten Anton Christian Wallroth in Halle und des Theologiekandidaten Georg Philipp Gandert in Berlin, vielleicht ein Sohn des dortigen Luisenstadtkantors Christoph Gandert, des cand. theol. Georg Andreas Berlitz in Franckerfelde b. Wriezen a/O., in dem wir wohl den von Eitner I, 420 angeführten Komponisten von vier Flötenkonzerten in der Rostocker Bibliothek zu sehen haben, und endlich des Eberswalder Kantors Johann Georg Sponholz blieben erfolglos. Der Magistrat zog ihnen den Greifenhagener Konrektor

Christian Friedrich Sebald vor. Er wurde am 3. Dezember 1753 bestallt und im Jahre 1762 als Archidiakonus an die St. Marienkirche berufen.

Ein Kandidat, den die Prenzlauer in Aussicht nahmen, der aber seine alte Stellung nicht verlassen wollte, Gottlob Friedrich Türsch in Salzwedel, verdient deswegen besondere Erwähnung, weil sein Ablehnungsschreiben vom 21. Oktober 1753 eine ausführliche Schilderung der Obliegenheiten eines Salzwedeler Kantors um die Mitte des 18. Jahrhunderts gibt[5].

---

[1] Süring berichtete launig dazu, sie hätten „vor nuptias carnales angestellet, ehe den sie den Ehesegen erlanget, wie hernacher es sich außwiese, do er zu Straßburg schon im Ministerio war". (p. 160.)

[2] R. Arnoldt, Geschichte der lateinischen Schule in Prenzlau. S. 50 ff.

[3] A II 6. Acta die Besetzung des Vacanten Cantorats alhier betr. deão 1744.

[4] L. Hörich, Geschichte der großen Stadtschule in Prenzlau. S. 96.

[5] ..... „Von Leipzig bin ich auf göttl. Befehl hie- / her vociret worden, maßen ich nicht / darum angehalten, sondern als ein Fremder / und Student meine Vocation erhalten. / Neun Jahr bin nun durch Gottes Gnade / allhier und ich habe noch nicht mich um was / beßeres beworben, sondern bin mit / 100 r. Fixo und eben so viel Acciden- / tibus vergnügt

Auch nach Sebalds Weggang gelang es dem Magistrat nicht, den Gewählten nach Prenzlau zu ziehen. Es handelte sich um den Kantor Ernst Gottfried Lange in Glauchau, dem man bereits acht Jahre früher in den Akten als Chorpräfekten in Prenzlau begegnet. Von den Bewerbern fiel der Kantor Wasserführer in Bärwalde (Neumark) durch; berufen wurde der Theologiestudent

Daniel Philipp Meyer, gewählt am 5. November 1762, zum Organisten ernannt am 14. September 1789.

Die älteren Organisten an St. Marien

Johan Eggert[1];

H. Hermann;

Johann Westphal;

Jacobus Troig;

Zacharias Hofmann;

Paul Empel, gestorben am 4. April 1576[2];

Henricus Marcus, vermutlich identisch mit dem gleichnamigen Organisten an St. Marien zu Lübeck, der dort 1579—1611 angestellt war[3];

Thomas Bandelow, „Organist in die 42 Jahr, dazu auch alter Schöppenherr, stirbet 1614 27. Martii im 70 Jahr seines Alters". Die Angabe ist irrig, da in die letzten 42 Jahre vor 1614 sicher Empels und Marcus' Amtszeit, vielleicht auch Hofmanns, fällt.

Magnus Eichhorst, aus Prenzlau, angenommen 1606, gestorben am 14. August 1630;

Johann Jacob, gestorben am 14. Oktober 1637;

Daniel Polzovius (Polzius), stud. theol., seit 29. April 1642 Auditor, gestorben 1655 in Bernau;

Johannes Henricus Zimmermann, aus Reetz in der Neumark, angestellt 1650, „beyder Rechten und Musik Befließener", als Komponist eines „Kläglichen Grab-Gesanges" erwähnt bei Gelegenheit der Beerdigung des Dr. med. Georg Kruckenberger am 9. März 1651[4], am 14. Juni 1657 wegen Zahlungsschwierigkeiten des Magistrats entlassen, von der Geistlichkeit als sehr tüchtig bezeichnet[5];

Christianus Caprarius (Ziege), aus Wusterhausen, am 11. Dezember 1654 als Auditor und Jacobiorganist eingeführt, dann auch Organist an St. Marien, gestorben am 1. April 1660 am Fleckfieber;

Nikolaus Wubeck, aus Rathenau, stud. jur., zugleich Bakkalaureus an der Schule, eingeführt am 18. Mai 1660.

---

gewesen. Da ich der erste / bey hiesiger combinirten Stadt Schule / bin, und so zu sagen Senior, folglich / H. Rect: Conrect: Cant: Engelmann / und Sub-Conrect: Daneil geschickte / und junge Männer: so wächst unsere / Schule ungemein, so daß wir in kurtzen / mehr als 50. fremde Schüler bekommen. / Eo ipso habe ich die Hoffnung an Privat Geldern auch ein mehreres / als bißhero zu erhalten. Meine Le- / ctiones in Tertia und quarta / classe sind: Cornelius Nepos / Phaedri Fac: Arithmet: Calligra- / phie und Theologie nebst 2 Stunden / Dienstags und Freytags täglich in Musicis. Alle Fest- / Tage ingl. alle 14 Tage führe eine gedruckte / Music auf und das Chor bestehet aus 18 biß / 20 Schülern welche unter meiner Direction / stehen. Ich habe zwar meine saure Arbeit / nehml. tägl. 6 Stunden in der Schule zu infor- / miren worbey aber auch die privat Stunden / mit gerechnet. Sonntags Montags Freytags / und Sonnabends muß ich noch in die Kirche . . ." Daß ein Kantor mit seiner Stelle zufrieden ist, muß sicher zu den außerordentlichen Merkwürdigkeiten gezählt werden.

[1] Chr. Süring, Chronik von Prenzlau. Hs. im Geheimen Staatsarchiv in Berlin, Prov. Brand. Rep. 16 III. p. 4a, 1.

[2] Chr. Süring, Chronik 2, II. Teil. S. 50 f.

[3] Eitner VI, 320.

[4] Leichenpredigt des Dr. Kruckenberger, abgedr. in den Mitteilungen des Uckermärkischen Museums- und Geschichtsvereins zu Prenzlau, Jahrg. II. 1904. S. 73.

[5] Süring, Hs. im Geheimen Staatsarchiv in Berlin, Prov. Brand. Rep. 16 III. p. 4a, 2. S. 116.

Die älteren Organisten an St. Jacobi und St. Nicolai

Petrus Drevicovius (Dreykönig), geboren 1589 in Beeskow, gestorben am 1. Januar 1617, Organist an St. Nicolai und Auditor an der Schule;

Paulus Höppener (Höpner), gestorben am 8. Dezember 1624, Organist an St. Jacobi und Auditor;

Jacobus Fürstenau (Fürstenow), geboren 1609 oder 10 in Pfarre Dargislaw bei Greifenberg in Pommern, stud. theol., Organist an St. Jacobi und Auditor, eingeführt am 30. November 1629, abgegangen am 9. April 1632 als Pastor nach Rensekow bei Greifenberg, gestorben 1653 daselbst;

Ludovicus Bugko, aus Creusen in Franken, stud. theol., Auditor, eingeführt am 1. November 1633. Auch Organist?

Georgius Baletius, stud. theol., aus Schwerin, berufen am 12. Dezember 1635 als Auditor. Auch Organist?

Johannes Göler, stud. theol., aus Freiberg in Sachsen, berufen am 26. Mai 1637 als Auditor und Jacobiorganist. Vermutlich Komponist des in der Dresdner Bibliothek aufbewahrten Werkes: „Benedicam Domino und Quare fremerunt 8 voc. in Ms. 13, 6 Stb. fehlt C 1. T 2.“ (Eitner IV, 292);

Georgius Leomannus, aus Penzlin in Mecklenburg, am 1. Mai 1654 eingeführt als Auditor und Organist an St. Jacob, „darin lange Jahre kein Organist gewesen“, weggegangen am 6. November als Kantor und Organist nach Angermünde;

Christianus Caprarius (Ziege), aus Wusterhausen, eingeführt am 11. November 1654 als Auditor und Jacobiorganist, später auch an St. Marien, gestorben am 1. April 1660 am Fleckfieber;

Bogislav Ulrich Schultetus, stud. theol., berufen am 16. Juli 1662, Auditor und Jacobiorganist, seit 9. Juni 1669 Subrektor.

Die Organisten an den vier Kirchen

Mathias Bötcher, erwähnt 1697;

Johann Ernst Fuhrmann (Fourmann), bestallt am 23. November 1723, sein Nachfolger, gestorben am 24. Mai 1760, beim Magistrat und den Kirchenbehörden äußerst unbeliebt, seit 1744 auch reformierter Organist an der hl. Geistkirche als Nachfolger des am 1. September d. J. nach Stargard berufenen Küsters Seidel, nachdem die Regierung gegen den Magistrat entschieden hatte, der den schon ohnedas im Amte säumigen Fuhrmann nicht noch neue Pflichten übernehmen sehen wollte.

Bewerber: Johann Friedrich Oppen, Kantor zu Treptow am Tollensesee; Gottlieb Dühno, Organist zu Straßburg; C. G. Gressel; Johann Friedrich Presso, adjungierter Organist in Zehdenick; Gottfried Wilhelm Reich, Organist zu Neu-Angermünde; Vogt, Organist in Wardin.

Christian Gottfried Brede (Breede), Akzisekontrolleur, gewählt am 23. Juli 1760, gestorben am 16. April 1779.

Bewerber: Gottlieb Dühno, Auditor, und A. Nüster, Organist in Königsberg N.-M.

C. G. Gressel, gewählt am 19. April 1779, gestorben am 15. Mai 1789. Seine Witwe starb im August 1815 am Blutauswurf[1].

Die Kantororganisten

Daniel Philipp Meyer, gewählt am 3. Juni 1789, gestorben 1791;

Ernst Wilhelm Brösel, gewählt am 11. Mai 1791, ehemals Oboist im v. Kleistschen Regiment, gestorben am 3., beerdigt am 5. Juli 1797.

Bewerber: Johann Carl Marzanke, Musikus in Berlin; Georg Friedrich Fuhrmann in Darguhn; Benkhenstein in Prenzlau.

---

[1] Der Ukermärkische Beobachter I, 1815, Nr. 21. S. 168.

Georg Christian Friedrich Schlimbach (Schlimmbach), geboren zu Ohrdruff in Thüringen um 1760, weggezogen 1782, seit 1786 in Gartz Lehrer an der Stadtschule und Kantor an St. Stephan, in Prenzlau gewählt am 28. November 1798, fortgezogen 1804, zurückgetreten 1805. Eitners[1] Behauptung, daß er in seinem Heimatort ein Schüler Johann Bernhard Bachs gewesen sei, erledigt sich durch dessen Todesdatum 1744. Es könnte nur der jüngere Bruder, Johann Andreas Bach, der gegen 1779 starb, in Frage kommen, wenn Gerbers Nachricht[2], er sei ein Bachschüler gewesen, zutrifft. Schlimmbachs Prenzlauer Tätigkeit stand unter keinem günstigen Stern. Er zersplitterte seine Kräfte und seine Zeit durch allerhand gemeinnützige Broschüren, über die Mittel zur Rettung im Wasser Verunglückter und dergleichen, durch die er die an eine Gehaltszulage geknüpfte Voraussetzung, daß er sich zuvor um die Stadt verdient gemacht habe, zu erfüllen glaubte. Auf der anderen Seite vernachlässigte er seine Organistenpflichten in gröblicher Weise, so daß die Spannung zwischen ihm und dem Magistrat von Tag zu Tage größer wurde und die ersehnte Gehaltsaufbesserung ausblieb. Als man endlich auch über sein Spiel nicht die gleichen günstigen Anschauungen hatte, wie er selbst, reiste er kurzerhand nach Berlin, um dann im nächsten Jahre 1805 förmlich von seinem Amt zurückzutreten. Er soll dann in der Residenz eine Musikschule gegründet haben, hat aber auch 1805 und 06 an der Berliner musikalischen Zeitung mitgearbeitet und hier besonders durch seine ‚Ideen und Vorschläge zu Verbesserung des Kirchengesangs' in Nr. 59 ff. Beifall geerntet. Von einem geplanten ‚Handbuch für Kantoren und Organisten' ist nur der zweite Teil unter dem Titel ‚Über die Struktur, Erhaltung, Stimmung und Prüfung der Orgel, nebst einer Anleitung zur Disposition derselben', 300 S. 8°, Leipzig 1801, bei Breitkopf, erschienen. Der Rest ist wohl nie geschrieben worden. Um 1815 erschien unter seiner Redaktion eine Zeitschrift ‚Feierstunden'[3].

Bewerber um sein Amt: Karl Friedrich Michaelis, Organist an der Neuen Kirche in Berlin; Christian Friedrich August Schröter, cand. theol., und

König, Konrektor, Kantor und Organist in Eberswalde; er wird gewählt am 8. Juli 1805, versucht kraftvoll den Schülerchor zu heben, geht 1807 nach Berlin als Organist an die Luisenstadtkirche als Nachfolger Gerstorffs.

Bewerber: Johann Valentin Barfuß, Lehrer; Franz Heinrich Steinmeyer in Berlin, Organist; Michaelis, Organist in Berlin; Friedrich Bornemann in Berlin, Seminarist; F. W. L. Neumann, Konrektor in Eberswalde; und

Christian Friedrich August Schröter, in Arendsee, gewählt am 20. Mai 1807, stellvertretender Kantor und Organist seit Dezember 1806, gestorben am 29. September 1840.

Bewerber: Lehrer Plischkowsky, Organist Mangelsdorf und

Bemmann, ein Musiklehrer, empfohlen durch den Grafen Schwerin, gewählt 1841, Musikdirektor 1842, zuletzt erwähnt 1854;

Paul Franz, zuerst genannt 1857, heiratet im April d. J., zuletzt erwähnt 1865;

Ernst Paul Flügel, geboren am 31. August 1844 in Stettin als Sohn des Organisten Gustav Flügel, Schüler seines Vaters und des königlichen Instituts für Kirchenmusik in Berlin (1862—63), der Kompositionsschule der Akademie, Hans v. Bülows, Fl. Geyers und Friedrich Kiels, dann Musiklehrer in Treptow a. T. und Greifswald, 1867 Kantor und Organist in Prenzlau, 1870 zu den Fahnen berufen, 1871 zum Secondelieutnant befördert, seit 1879 Kantor an der Bernhardinerkirche in Breslau und Musikreferent und Dirigent eines von ihm gegründeten und nach ihm benannten Gesangvereins. Er hat Chorwerke, Kammermusik, Lieder, Klavier- und Orgelstücke geschrieben;

Martin Fischer, ein Musiklehrer aus Ludwigshafen, bestallt 1879.

Französische Kantoren

Delatre, gestorben Januar 1817;

Jean Isaac Courtois, gestorben am 3. Mai 1833 durch Lungenlähmung;

Courtois, gestorben am 18. März 1837.

[1] Tonkünstlerlexicon 1813. IX, 31. [2] IV, 79.

[3] Der Ukermärksche Beobachter I, 1815, Nr. 22. S. 176,

Der Singechor

Die Organisation des Schülersingechors unterschied sich kaum von der anderer Städte. Die Oberleitung lag stets in den Händen des Rektors, von dessen Einwilligung die Aufwartung bei den Hochzeiten und anderen festlichen Veranstaltungen abhing. Der Kantor stand dem Chor nur beim Singen in der Kirche[1] vor; im übrigen hatte er nicht mehr Rechte über ihn als die anderen Schulgesellen.

Der eigentliche nächste Vorgesetzte der Chorschüler war der Präfektus, ein älterer Schüler, dem die Abhaltung der Übungsstunden Mittwochs und Sonnabends nachmittags, die Aufrechterhaltung der Ordnung und Disziplin oblagen, nicht aber die Verwaltung des Chorgeldes. Im 18. Jahrhundert stand ihm ein eigener Adjunktus zur Seite. Er durfte „erinnern, befehlen und strafen, aber in Liebe, ohne Bitterkeit, nur im äußersten Falle schelten und schlagen". Da es nicht immer leicht war, passende Kräfte zu gewinnen, waren Präfekt und Adjunkt gehalten, ihren Abgang ein Vierteljahr vorher anzuzeigen, um Vakanzen zu vermeiden. Wie aus einem Briefe des Rektors Benzky hervorgeht, brachte es der Präfekt in Prenzlau auf einige 50 rtl. jährlich und der Adjunkt auf einige 30; dazu kamen Freitische und Einkünfte aus Musikstunden in der Stadt.

Benzkys Angaben beschönigen nicht. Die Rechnungsbücher des Chors vermerken für die Jahre 1705—23 ungefähr 200 rtl. und von 1727 an 300 rtl., die unter die Choristen verteilt wurden. Davon standen ordnungsgemäß dem Präfekten 20 % und dem Adjunkten der siebente Teil zu. Das ergibt also für den ersteren 40—60 rtl., für den letzteren 30—40 rtl.

Der neunte Teil des einkommenden Geldes fiel dem sogenannten Konzertisten zu, d. h. einem Diskantisten, dem die Ausführung der Solopartien oblag. Es wird berichtet, daß nach einer merkwürdigen Sitte der Konzertist im Diskant bei Begräbnissen in einer Art Wechselgesang die Antwort des Verstorbenen zu singen hatte, wofür er eine besondere Vergütung empfing; wir kennen diese Sitte als den sogenannten ‚Widerruf'.

Die Mitgliederzahl des Chores soll nach den Berichten zwischen 9 und 27 geschwankt haben. Die von der Stadt geführten Gewerbelisten geben die Möglichkeit, wenigstens für einen großen Teil des 18. Jahrhunderts genauere Feststellungen zu machen. Zur Veranschaulichung diene die folgende Übersicht:

Jahr	Zahl	Jahr	Zahl
1748—49	8	1764—79	16
1750	19	1780—86	18
1751—53	15	1787	13
1754	10	1788	10
1755	14	1789	13
1756	15	1790	14
1757	11	1791	16
1758	12	1792	13
1759—61	13	1793	14
1762—63	14	1794	15

[1] Ein Gottesdienstprogramm für die Lutherfeier am 11. November 1653 gibt Süring: „Es ward gesungen vor der Predigt Erhalt unß Herr bey deinem Wort. hernach vorm Altar, die Epistel ex Apoc: 12 darauff gesungen: O Herr Gott dein Göttlich wort. Nach dem das Ev: Luc: 12. abgesungen vorm Altar, und folgends, das Credo, und von den Schülern endlichen der Glaube oder das: wir glauben. In suggestü sang der Herr Superintend: Wes lobes sollen wir dir, ô Vater singen." (S. 32.)

Daß der Chor in früheren Zeiten bedeutend stärker war, geht daraus hervor, daß nach dem Berichte Sürings am 13. Mai 1594 bei der Bestattung Georg v. Arnims in Gerswalde 60 Prenzlauer Schüler sangen, also der fünfte Teil der ganzen Schule.

Man tut indessen gut, sich die Anzahl der jeweils singenden Knaben nicht zu groß vorzustellen. Beim Gottesdienst mußte sich der Chor häufig in mehrere Scharen teilen, um in den verschiedenen Kirchen gleichzeitig aufwarten zu können. Die frühere Zeit verlangte vom Chorgesang nicht die Massenwirkungen, an die wir heute gewöhnt sind. Süring berichtet z. B., daß am Maria-Magdalenentag (22. Juli) 1652 der Kantor nach der Predigt in St. Sabinen vier Knaben zurückließ, „**die mußten die Litaney, so sonst** figuraliter **zu geschehen pfleget, itzt** Choraliter **singen, auff dz Er mit den and'en** Scholaribus **kunte bey Zeiten und nach dem Sieben Geleute bald zu St. Marien sein, und auffwarten**“. Unter Figuralgesang verstand man in jener Zeit begleiteten (von Instrumenten), unter Choralgesang unbegleiteten Gesang.

Wenn man also 15 Mitglieder bei einer jährlichen Einnahme von 300 rtl. annimmt, so kamen nach Abzug von 60 rtl. für den Präfekten, 42 rtl. für den Adjunkten und 33 rtl. für den Konzertisten etwa 13—14 rtl. auf den Schüler. Tatsächlich mußten aber eine ganze Reihe allgemeiner Schulausgaben aus der Chorkasse gedeckt werden: Noten, Instrumente, Kreide, Schwämme, Rohrstöcke, Lichte, Leuchter, Reparaturen, Reinigung und Unterstützungen an durchreisende Schüler, so daß starke Reduktionen stattfanden. Überdies wurde das Chorgeld unter die Sänger nicht gleichmäßig verteilt, sondern nach Maßgabe ihrer Tüchtigkeit und Bedürftigkeit. Die Verteilung fand vierteljährlich im Hause des Rektors statt. Im 18. Jahrhundert erhielten dabei für die Woche der Präfekt 6, der Adjunkt 4 und der Büchsenträger (Pyxiger) 2 Gr. außer ihrem Anteil vorweg ausbezahlt.

Die Übelstände, die allerorten Folgeerscheinung des Singechorwesens waren, blieben auch in Prenzlau nicht aus. An erster Stelle steht hier die Überanstrengung der Choristen. Wöchentlich zweimal, zeitweise sogar dreimal wurde nachmittags stundenlang vor den Häusern gesungen; das Martini- und das Neujahrsrekordieren dauerte jedesmal eine Woche; Sonntags mußte von 6 Uhr morgens ab in der Kirche zu allen Gottesdiensten gesungen werden. Dazu kamen die Hochzeiten und Begräbnisse und die Chorübungen. Diese Überbürdung, die beim Anwachsen der Stadt naturgemäß stärker wurde, das Singen bei Wind und Wetter, bei Frost und Regen, mußte auf die Gesundheit der Sänger, namentlich der Jüngsten, den schädlichsten Einfluß ausüben. Andererseits litt auch der Schulunterricht sehr unter diesem Vagantentum, und nicht zuletzt die guten Sitten der Singeschüler, die sowieso, den untersten Schichten entstammend, wenig Gelegenheit hatten, von den besseren Schülerelementen beeinflußt zu werden, und durch das Herumsingen zerstreut und demoralisiert wurden[1]. Schon vor der Mitte des 18. Jahrhunderts mahnt Rektor Benzky wiederholt die Chorschüler zum Besuch des Unterrichts, und bereits 1752 klagt er, daß die Sänger abnehmen und der Chor dem Untergang nahe sei. Die vorläufige verbesserte Einrichtung der großen Stadtschule zu Prenzlau von 1767 suchte Abhilfe zu schaffen,

[1] Ein Vorfall, den Sürings Foliochronik erzählt, möge hier Erwähnung finden, als der einzige, der die vielbeklagte Sittenverderbnis des Präfekten und des Chors illustrieren kann. „Den 18. Juni, circa 9. antemerid: de Scholari quodam Prizwaldensi, Chori Symphoniaci praefectô ap. Joachimū Räticken civem degente ac hospitiū habente, ab hospite ipso et Rectore Scholae M. Joach. Liezmanno spargitur, bestialitatem cū vacca exercuisse, id q̄ non sine offendiculô tenerae juventutis, cujus ora hoc rumore plena.“ (1655, p. 27.)

indem einerseits Chor und Kantor vom Gesange bei den Wochenpredigten in St. Marien Dienstags und Freitags entbunden wurden und statt ihrer der Küster sang, für die zweiwöchentlichen Mittwochspredigten in der Dreifaltigkeitskirche indessen „abhelfliche Maß" in Aussicht genommen wurde und indem andererseits die öffentlichen Beerdigungen auf 3 Uhr nachmittags — statt 1 Uhr — verlegt wurden, um den singenden Schülern die Teilnahme am Unterricht zu ermöglichen. Aber schon 1770 wurden die Ansprüche an den Chor wieder gesteigert: die Schüler sollten in St. Marien viermal wochentäglich, Dienstags, Mittwochs, Freitags, Sonnabends zur Vesper singen.

Wie fast überall in Deutschland ging es in der zweiten Jahrhunderthälfte mit dem Chore rasch abwärts, bis die neunziger Jahre den vollständigen Untergang des Chorus symphoniacus brachten. Der Kantor und Organist Meyer mußte jeden Tag in der Schule Gesangsunterricht geben. Der Kantor und Organist Brösel, der vier Singestunden wöchentlich zu erteilen hatte, entzog sich dieser Verpflichtung, da, wie die Denkschrift des Magistrates sich ausdrückt, „unsere Kirchen-Musike miserable und das Singe-Chor aus Mangel der gehörigen Unterweisung herzlich schlecht ist, dahero denn auch der Chor-Häuser täglich weniger werden". Obgleich der Gesangsunterricht auf dem Gymnasium fortgesetzt wurde, hörte der eigentliche Chor bereits 1795 auf. Alle Bemühungen der Kantoren im 19. Jahrhundert, einen liturgischen Chor auf der Basis von Singeschülern zu errichten, scheiterten.

Die Kurrende

Über die Prenzlauer Kurrende, für deren Geschichte der Verfasser Neues nicht hat beibringen können, berichtet R. Arnoldt in seiner Geschichte der lateinischen Schule in Prenzlau. Man kann daselbst auch die lateinische Kurrendenordnung im Text nachlesen. Zur kurzen Orientierung seien hier nur die historisch und musikalisch wichtigsten Punkte angemerkt. Die Errichtung fällt in das Jahr 1543; der Visitationsrezeß bestimmt, daß vor den Türen nur in lateinischer Sprache gesungen werden solle. Die Umzugstage waren Mittwoch und Sonntag. Außer dem Straßengesang lag ihnen seit 1597 auch der Kirchengesang in der Dreifaltigkeitskirche ob, wofür ihr Erneuerer, der Landeshauptmann Bernd v. Arnim, den Kurrendanern Tuch zur Bekleidung aussetzte.

In der Not des dreißigjährigen Krieges scheint dann die Kurrende wieder abgekommen zu sein. Der Kommissionsrezeß vom 14. April 1656 befand es ausdrücklich für gut, „daß wieder, wie vor alters, eine Currenda aufgerichtet und anfänglich 4 oder zum höchsten 6 arme Knaben dazu erwählet würden, die drei Tage in der Wochen, als Montag, Donnerstag und Sonnabend, ostiatim mit Singen in verschlossener Büchsen etwas Geld sammelten und wöchentlich ein jeder ein Gewisses an Geld und Brot empfingen: damit etwan 50 Fl. davon zu jährlicher Besoldung der Herren Geistlichen mit angewandt würden. Deswegen es auch der Bürgerschaft von den Kanzeln notificieret und zu desto reichlichere Gaben ermahnet und gebeten werden soll, und auch ist nicht zu zweifeln, weil durch dergleichen Singen für den Thüren der gemeine Mann und das Gesinde die Kirchengesänge erlernen und ihre christliche Andachten haben und noch im Christenthum erbauet werden können, daß sie ihren Voreltern gleich sich hierin mildgebig erweisen werden".

1696 ging die Kurrende gänzlich ein.

Zur Mozart-Ikonographie

Von

Rudolf Lewicki, Wien

Eine Mitteilung des Kustosadjunkten am Münzkabinett der Wiener Hofmuseen Dr. Fritz Dworschak setzt mich in die Lage, meiner im 3. Heft (2. Jahrgang) dieser Zeitschrift veröffentlichten Studie „Die Mozartreliefs des Leonard Posch" einen Nachtrag anfügen zu können, welcher die für die Mozart-Ikonographie so überaus wichtige Posch-Frage endgültig zur Lösung bringt.

Vor beiläufig zehn Jahren kam die Münzen- und Medaillensammlung der Wiener Hofmuseen durch den Bildhauer E. Waschmann in Wien in den Besitz von etwa 150 Originalmodellen in wachsgetränktem Gips, sämtlich von Leonard Posch aus seiner Wiener Schaffenszeit stammend und offenbar von ihm bei seinem Weggange aus Wien dort zurückgelassen. E. Waschmann hatte von einzelnen dieser Stücke im Jahre 1904 Bronzegüsse angefertigt, die ebenfalls in der Medaillensammlung vorhanden sind; darunter befindet sich auch ein solcher nach dem Original-Gipsmodell — wie im Inventar der Sammlung ausdrücklich vermerkt ist — eines von Posch wahrscheinlich 1789 angefertigten Mozartporträts. Leider ist das Original-Gipsmodell in der obenerwähnten Kollektion nicht mehr vorhanden, es scheint bei der Kopierung zugrunde gegangen zu sein.

Dieses Medaillon ist für die Mozart-Ikonographie deshalb von eminenter Wichtigkeit, weil es unbedingt als das Original des im Mozartmuseum in Salzburg befindlichen Buchsbaumreliefs und der in meiner Studie angeführten Gürtelschnalle anzusprechen ist. Selbst ein flüchtiger Vergleich — ein ausgezeichneter, im Münzkabinett hergestellter Gipsguß liegt mir vor — zeigt, wie weit das Original die Buchsbaumkopie in Schatten stellt. Alles ist bei dieser vergröbert, was wohl nicht auf die technische Minderwertigkeit des Kopisten, als auf das sprödere Material — Holz — zurückzuführen sein dürfte. Keineswegs ist es ausgeschlossen, eher wahrscheinlich, daß beide Kopien — Buchsbaumrelief und Gürtelschnalle — von Posch gefertigt wurden oder zumindest aus seinem Atelier stammen.

Das Medaillon des Münzkabinetts ist eine prachtvolle, des großen Künstlers Posch würdige Arbeit und zeigt uns den lebensprühenden Kopf Mozarts so, wie er in seinen letzten Lebensjahren wirklich aussah. Die Ähnlichkeit verbürgt ein Vergleich mit der ebenfalls im Jahre 1789 entstandenen künstlerisch hochwertigen Silberstiftzeichnung der Doris Stock (im Besitz der Musikbibliothek C. F. Peters in Leipzig). Das Bronzemedaillon (68×81 mm) ist am Armabschnitt mit L. Posch signiert.

Herr Dr. Fritz Dworschak hat sich das große Verdienst erworben, die Mozart-Verehrer auf dieses unschätzbare Besitztum der Wiener Münzen- und Medaillensammlung aufmerksam gemacht zu haben.

Die Schlußfolgerungen meiner Studie kann ich jetzt einwandfrei dahin ergänzen, daß Leonard Posch Mozart zweimal porträtierte, im Jahre 1788 in idealisierter Auffassung (Original, das Wachsrelief des Salzburger Museums) und das zweite Mal, wahrscheinlich 1789, in der realen Auffassung des Medaillons im Wiener Münzkabinett. Für uns, die wir Mozart sehen wollen, wie er wirklich ausgesehen hat, ist dieses zweite Porträt von noch größerer Bedeutung als das erste.

Es wäre zu wünschen, daß dieses Medaillon sowohl im Abguß als auch in graphischen Vervielfältigungen, die bis jetzt leider noch nicht vorhanden sind, den Mozartfreunden zugänglich gemacht würde.

Beiträge zur Geschichte der Lautenmacher in Wien

Von

Emil Karl Blümml, Wien

I. Die Altwiener Lautenmacherinnung (1696)

Das liebe, herrliche Wien, das nicht umsonst den Ruf der Stadt der Lieder hat, ist keine Musikstadt von heute, auch nicht von gestern, sondern sein Ruf im Reich der Töne geht auf lange Jahre zurück und reicht weit ins Mittelalter hinein. Schon am Hof der Babenberger erschollen lustige, frohe Weisen und wenn die alten, längst in alle Winde verwehten und vermorschten Wiener ihre Volksfeste feierten, wenn das Scharlachrennnen abgehalten und das Neidhartische Veilchensuchen anhob, dann ertönten auch ausgelassene, tolle Volksweisen rings im Kreise. Wenn das musikliebende Wien sich heute im Klavierspiel austobt und manche etwas nervöse Naturen durch diese allseitig beliebte Hausmusik zur Raserei treibt, so erklang in der guten alten Zeit die Laute allerorten, denn was heute das Klavier, das war anno dazumal die Laute, nämlich das Lieblingsinstrument aller Schichten. Die Studenten schlugen sie und ehrten ihre Schönen durch Ständchen, der Handwerker meisterte sie und der Bürger erfreute sich an ihr. Und das Lautenspiel wurde zur vollendeten Kunst als Konrad Paumann (1410—1473), der blinde, in der Münchner Frauenkirche seine Urständ erwartende Lautenist, die eigenartige deutsche Lautennotation erfunden hatte, die bald ihren Siegeszug durch ganz Süddeutschland und weiterhin antrat.

Daß neben dem Lautenisten, der durch Spiel und Gesang erfreute oder seine Mitmenschen quälte, in Wien auch frühzeitig der Kunsthandwerker, der Lautenmacher heimisch war, ist wohl selbstverständlich. Denn wo viel gespielt wurde, da gabs auch manche Reparatur. Und so taucht als erster Wiener Lautenmacher aus dem Dunkel der Geschichte im ersten Viertel des 15. Jahrhunderts der Meister Peter auf[1], der uns, traulich wie die Zeiten damals waren, nur mit seinem Vornamen überliefert ist. Nicht viel später wirkte Hans Vollrat, der für die Jahre 1424 und 1436 belegt ist[2]. Nun verstummt zwar nicht das Lautenspiel in Wien, aber lange Jahre bis 1544 ist kein Lautenmacher in Wien nachweisbar. Dafür tritt der Lautenist Hans Judenkünig umso heller in die Erscheinung. Aus Schwäbisch-Gmünd stammend, kam er vor 1518 nach Wien und entwickelte hier eine umfassende praktische Wirksamkeit, unterrichtete Schüler und gab zwei Lautenschulen, die eine zwischen 1515 und 1519, die andere 1523 heraus, zwei Werke, die zu den ersten Leitfäden auf diesem Gebiete zählen. In der Nähe der Universität im „Köllnerhof" wohnend, mag wohl manches lustige Studentlein zu seinen Schülern gezählt und aus seinen Lehrbüchern die edle Lautenkunst gelernt haben. Seine Bücher verbinden, wie dies ja heute noch in musikalischen Lehrbüchern der Fall ist, die Theorie mit der Praxis, steigen vom Einfachen zum Schwierigen hinan und bieten als Übungsstücke allbekannte Tänze und Liedlein, wie sie damals in Wien im Schwange waren. Im März 1526 verließ Judenkünig in Wien das irdische Jammertal und vertauschte des Lebens Disharmonien mit den himmlischen Sphärenklängen[3].

---

[1] Willibald Leo Freiherr von Lütgendorff, Die Geigen- und Lautenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart. 2. Aufl. Frankfurt a. M. 1913. I. S. 188 und II. S. 631.

[2] Lütgendorff, II. S. 921.

[3] Vgl. Ad. Koczirz, Der Lautenist Hans Judenkünig. Sammelbände der Internationalen

Die Lautenbücher und Unterweisungen schossen in der Folgezeit üppig in die Halme und allenthalben rührte und regte es sich, wenn man so sagen darf, im Lautenwalde. Hans Neusiedler in Nürnberg (1536), Melchior Neusiedler in Augsburg (1574), Hans Gerle in Nürnberg (1532), Hans Jacob Wecker in Basel (1552), Wolfgang Heckel in Straßburg (1556), Sebastian Ochsenkhun in Heidelberg (1558), Bernhard Jobin in Straßburg (1572) und manch anderer schufen Tabulaturbücher[1], gaben Unterweisungen und richteten beliebte, bekannte und unbekannte, deutsche und fremdländische Lieder und Tänze für die Laute ein, die immer mehr zum Hausinstrument wurde. Damit wuchs auch die Zahl der Lautenmacher in allen Städten und seit 1544 sind sie nun in Wien in ununterbrochener Folge nachweisbar. Den Reigen eröffnet Christoph Helm[2]. Sie alle hier namentlich anzugeben, die den Wiener Lautenliebhabern helfend zur Seite standen, würde zu weit führen[3]. Die Geschäfte vererbten sich im gleichen Geschlecht oder gingen, wenn der Tod frühzeitig in die stille Werkstatt trat, auf die Witwe und von dieser auf den Gesellen, der zum Meister erhoben wurde, wie dies damals Brauch und Sitte war, über. Und so schwanden die Jahrzehnte und die Menschen und das 17. Jahrhundert, das in Wien eine stattliche Reihe Lautenmacher aufzuweisen hatte[4], ging zur Rüste.

Da taten sich eines Tages die Meister Andreas Bär († 1722), Martin Fichtel († 1707), Jakob Fux († 1705), Matthias Fux († 1700), Michael Heim (1693—1713), Heinrich Kramer († 1718), Nikolaus Leydolff († um 1710) und Matthias Regenspurger († 1731), eine stattliche Anzahl wie man sieht, zusammen und beratschlagten untereinander, wie es doch Handwerksbrauch und Sitte sei, sich in einer Genossenschaft und Innung zusammenzufinden, um gemeinsame Rechte besser wahren und ausüben zu können. Und so kamen sie zum Schluß, daß gute Ordnung unter ihnen nur gestiftet und erhalten, der Friede und die Einigkeit nur gepflanzt, die Unordnung nur verhütet und die Ehre Gottes nur vermehrt werden könne, wenn sie sich auf bestimmte Artikel einigen würden. Gesagt, getan! Die ehrsamen bürgerlichen Lautenmacher setzten sich zusammen und entwarfen eine Ordnung der Wiener bürgerlichen Lautenmacher, wobei sie sich in vielen Punkten an bereits vorhandene Ordnungen anderer Handwerkergruppen anlehnten. Nachdem das mühsame Geistes- und Gesetzeswerk zu Ende gebracht war, legten sie es dem hochweisen Rat der Stadt Wien, sowie dessen weisen Oberhaupt, dem Bürgermeister und kaiserlichen Rat Jakob Daniel Tepser zur Einsicht, Verbesserung und Approbierung vor, auf daß diese Artikel in gemeiner Stadt Wien Stadtbuch inserieret und damit auf ewige Zeiten konservieret werden. Dies geschah denn auch am 30. April 1696[5] und von diesem Tage an gab es in Wien eine Innung der Lautenmacher. Sie hat zwar die Jahrhunderte nicht überdauert und ging, als das letzte Stündlein aller Innungen in Wien geschlagen hatte, den Weg der Vergessenheit. Ihr Archiv verstreute sich in alle Winde und nichts als die ungedruckte und bisher unbekannte Ordnung des Jahres 1696 gibt heute mehr Kunde davon, daß einst eine bürgerliche Lautenmacherinnung in Wien

---

Musikgesellschaft. VI. (Leipzig 1905), S. 237 ff. und Österreichische Lautenmusik im 16. Jahrhundert. In: Denkmäler der Tonkunst in Österreich. XXXVII. (Wien 1911), S. XVII ff. und 1 ff.

[1] Eine bibliographische Übersicht bei Ernst Radecke, Das deutsche weltliche Lied in der Lautenmusik des 16. Jahrhunderts. Leipzig 1891, S. 4 ff.

[2] Lütgendorff, II. S. 359.

[3] Vergleiche die Übersicht bei Lütgendorff, I. S. 188 f.

[4] v. Lütgendorff, Die Wiener Geigen- und Lautenmacher im 17. und 18. Jahrhundert. Neue Freie Presse. Wien. Nr. 14408 vom 4. Oktober 1904, S. 18 f. (Feuilleton).

[5] Konzept im Archiv der Stadt Wien: Hauptarchiv 3/1696. Besteht aus 3 Blättern in Folio.

bestand. Und wenn seit 1889 in Wien wieder eine Genossenschaft der Blas- und Streichinstrumentenmacher besteht, so hat diese mit ihrer Vorgängerin keine Zusammenhänge und keinerlei alte Akten und Zunftbücher sind bei dieser verwahrt.

Was die Meister 1696 beschlossen, das sei kurz berichtet. Zunächst mußten alle Meister vierteljährlich bei dem ältesten Meister zusammen kommen (§ 1). Bei dieser Zusammenkunft sollten die Lehrlinge, für die Meistersöhne hatte dies keine Geltung, aufgedingt oder freigesagt werden, doch durfte kein Meister, bevor ein Lehrjunge drei Lehrjahre hinter sich hatte, einen neuen aufdingen (§ 2), wohingegen die Lehrzeit im ganzen sechs Jahre, eine ziemlich lange Zeit, zu betragen hatte (§ 3). Wurde der Lehrling Geselle, dann hatte er weiter bei seinem bisherigen Meister zu arbeiten oder, falls dieser oder er dies nicht wollte, auf die Wanderschaft zu gehen (§ 4). Kündigte ein Geselle ohne erhebliche Ursache, so durfte ihn kein anderer Meister in Wien verwenden, sondern er mußte mindestens auf ein halbes Jahr nach auswärts reisen; kündigte aber der Meister, dann konnte der Geselle ohne weiteres bei einem anderen Meister in Wien Verwendung finden (§ 5). Kein Meister durfte mehr als zwei Gesellen halten (§ 6). Wenn eine Witwe dringend eines Gesellen bedurfte, so mußte sie dies der Bruderschaft melden, worauf ihr ein solcher zugewiesen wurde; konnte sie aber mit diesem das Auskommen nicht finden, dann hatte sie wohl das Recht, sich selbst einen zu suchen, hatte sich aber so zu verhalten, daß die übrigen Meister durch Abgebung von Gesellen in ihrer Arbeit weder gehemmt noch gehindert wurden (§ 7). Wollte sich ein Geselle heimlich eindringen oder verheiraten, so hatte dies sein Meister sogleich der Bruderschaft zu melden (§ 8). Beschwerden der Meister, Gesellen oder Lehrjungen konnten nicht nur bei den vierteljährlichen Zusammenkünften, sondern auch bei besonders einberufenen Besprechungen vorgebracht und ausgetragen werden; in allen Fällen hatte der jüngste Meister das Amt des Ansagers (§ 9). Kein Meister durfte einen Störer oder Fretter beschäftigen oder unterstützen und keinerlei Arbeit von auswärts kaufen oder bestellen (§ 10) und kam ein für die Profession taugliches Holz nach Wien, so hatte ein Meister den anderen darauf aufmerksam zu machen (§ 11). Soweit die vergilbten Artikel, deren Mehrung oder Minderung sich der Stadtmagistrat vorbehielt.

Nunmehr die bisher ungedruckte Ordnung selbst, die in der Ausfertigung am 30. April 1696 an die bürgerlichen Lautenmacher in Wien expediert wurde:

Ordnung der burgerl: Lauttenmacher alhier.

Wür, Jacob Daniel Tepser, der Röm. Kays. May: Rath vnd Burgermaister, wie auch der Rath der Statt Wienn ꝛc bekhennen hiemit offentlich vor jedermäniglich, daß vnß N., die gesambte burgl. Lauttenmacher alhier, in Gehorsamb vorgetragen, wie daß Sie zu Stüfft: vnd Erhaltung guether Ordtnung, auch Pflantzung Fridt, vnd Ainigkheith: nit weniger zu Verhiettung aller Vnordtnung, vorderist aber zu Vermehrung der Ehr Gottes vnd dessen Diensts vnter Jhnen gewisse Articulos aufzurichten gedacht vnd willens seyen, auch zu dem Ende vnß gehors: gebetten, das wür selbige vernemben, approbiren, vnd confirmiren wolten: wan wür dan solch ihr billiches Begehren für gueth angesehen, alß haben wür solche articul vnd Puncten in Berathschlagung gezogen, selbige, wo es vonnöthen gewesen, corrigirt, auch vmb mehrers aufnemben guetter Mannßzucht vnd Ordtnung von Obrigkheith wegen ratificirt vnd confirmirt, so dan solche in gemainer Stattbuech einzuschreiben, vnd Jhnen burgl. Lauttenmachern dauon geförttigte Vrkhundt zu ertheillen in Gnaden bewilliget, wie hernach volgt.

Nemblichen vnd für das Erste sollen alle Maister auß dieser Profession iedes Quartall bey dem ältisten Vorsteher zusamben khumben.

Andertten soll khein Lehrjung ausser solcher quatemblicher Zusambenkunfft aufgedingt oder freygesagt werden: vnd wan ein solcher Lehrjung drey Jahr in der Lehr erstrekht, so dan ist solcher Maister, alwo diser Jung lehrnet, widerumben einen andern aufzudingen befuegt.

Drittens soll ein jeder Lehrjung wenigist sechß Jahr lang lehrnen, iedoch stehet dem Lehrmaister auf Wohluerhalten des Lehrjungs an diser Lehrzeith etwas nachzusehen beuor. Beynebens solle der Jung bey vorhabendten Aufdingung zwey angenembe Pürgen stöllen vnd seinen Gebuhrtsbrieff haben: da aber in wehrendten solchen Lehrjahren ein Jung von seinen Maister hinweglauffete, solle Jhm khein anderer Mitmaister vor Erördterung der Sach ainigen Vnterschlaiff oder Aufenthalt geben. Waß aber eines Mitmaisters Sohn anbelangt, stehe dem Vatter beuor, solch seinen Sohn ausser der gewöhnlichen Zeith aufzudingen vnd frey zu sprechen, wan es Jhme beliebt.

Vierttens solle ein alhier außgelehrnter Gesöll gleich nach der Freysagung bey kheinem andern als seinen Lehrmaister alhier in Arbeith stehen, da Jhm aber diser Maister nit länger haben oder solcher Gesöll bey gedacht seinen Lehrmaister nit länger verbleiben wolte, seye ein solcher Gesöll nach der beschehenen Außtrettung bey einen andern Maister alhier zu arbeithen nit befuegt, sondern anderwertig hin zu verraisen schuldig.

Fünfftens wan ein Gesöll ohne erhebliche Vrsach bey seinem Maister aufbuchete vnd auf solche Weis Abschiedt begehrte, soll Jhm khein anderer Maister alhier in Arbeith aufnemben, oder ainige Aufenthalt, vill weniger haimbliche Arbeith geben, sondern solcher Gesöll von hier hinwekhzuraisen, vnd wenigist ein halbes Jahr außzubleiben schuldig sein; wan Jhm aber der Maister Selbstabschiedt gibt, so dan khan ein solcher Gesöll nach Belieben bey einen andern Maister in Arbeith einstehen.

Sechstens soll khein Maister mehr als zwey Gesöllen zu halten oder zu fürdern befuegt sein.

Zum Sibendten wofehrn ein Wittib kheinen Gesöllen hette, vnd einen vnentböhrlich bedürfftig wehre, solle Sie sich bey der Bruederschafft anmelden vnd einen Gesöllen begehren, worauf ihr auch einer nach Guethbefinden, er seye gewandert oder nit, zuegelassen vnd bey ainen Maister genomben werden, welcher selbiges mahl einen Gesöllen zum leüchtisten entböhren khan, hingegen solle so dan solcher Maister mit Erfolglassung eines dergleichen Gesöllen so lang verschont bleiben, bis auch die andere Mitmaister auf begebendten Fahl iedweder ainen dergleichen Gesöllen hergegeben: anbey solle auch die Wittib |: wan Sie mit disen ihren zuegegebenen Gesöllen nit fortkhumben khönte vnd khein Vergnüegen hette :| Selbst vmb einen andern Gesöllen vmbsehen, oder anderwertig her beschreiben, vnd sich gegen denselben also verhalten, damit die andere Maister wegen villfältiger Hergebung der Gesöllen an ihrer Arbeith nit gehemmet vnd verhindert werden.

Achtens wofehrn ein Gesöll sich alhier haimblich eintringen oder verheürathen wolte, solle dessen Maister, bey welchen Er in Arbeith stehet, solches alsobaldt der gesambten Bruederschafft andeüten.

Neündtens wan ein Maister, Gesöll oder Jung etwan ein Clag vnd Beschwärdte vorzubringen hette, solle solches bey der gewöhnlichen quatemberlichen Zusambenkunfft mit aller Beschaidenheith vorgetragen werden, im Fahl aber die Sach nit so lang anstandt haben khönte, solle auch vnter der Zeith die Bruederschafft zusamben berueffen vnd denen vorkhumbendten Beschwärdten abgeholffen werden: zu dem Ende dan ieder Zeith so wohl bey denen Quarttalls- als andern Zusambenkunfften der iüngste Maister anzusagen schuldig.

Zehendtens soll khein Maister einem Stöhrer oder Frötter in: oder ausser des Hauß die geringiste Arbeith oder Vnterschlaiff geben, auch ainige Arbeith von deren Profession anderweirig alhero bestöllen oder kauffen.

Ailfftens wan ein zu ihrer Profession taugliches Holtz alhero auf dem Kauff gebracht wirdt, solle solches ain Maister dem andern andeütten, vnd welcher etwas daruon verlangt, dem solle ein gebührender Antheill erfolgt werden. Doch behaltet Jhme ein Löbl. Statt Magistrat vorstehendte Articul vnd Ordtnung nach Gelegenheith der Zeith zu mündern oder zu vermehren beuor. Vrkhundt dessen ist gemainer Statt grössers Secret Insigl hierunter angehangen. Beschehen in Wienn den 30. April 696.

Es unterliegt keinem Zweifel, daß der Zusammenschluß der Wiener Lautenmachermeister auf innungsgemäßer Unterlage vor sich ging und daß sie eine Lautenmacherinnung bildeten. Sie waren demnach aus der „freien Kunst", welche gerade die In-

strumentenmacher des 16. und 17. Jahrhunderts hochgehalten hatten[1], in die Zunft hineingeraten, ein Schritt, mit dem sie unter ihren Kunstkollegen so ziemlich vereinzelt dastehen. Denn soviel bis jetzt bekannt ist, hatten sich nur die Geigenmacher zu Neukirchen im Vogtland 1677 und die zu Klingenthal im Vogtland 1716 zu einer Innung zusammengefunden[2], während sonst überall die „freie Kunst" aufrecht erhalten blieb.

II. Die Wiener Lautenmacherfamilie Hollmayr

Vom ältesten, urkundlich erwähnten Wiener Lautenmacher, dem Meister Peter, der im ersten Viertel des 15. Jahrhunderts lebte und wirkte, bis zur Gründung der Wiener Lautenmacherinnung im Jahr 1696, wo die alte „freie Kunst" sich dem Zunftzwang unterwarf[3], ist ein weiter Weg. Er führt nur langsam aufwärts und ist für die ersten hundert Jahre beinahe völlig in Dunkel gehüllt. Außer dem Meister Peter kennt das 15. Jahrhundert nur noch Hans Vollrat, der in den Jahren 1424 und 1436 nachweisbar ist[4], als Lautenmacher in Wien. Und während im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts hier einer der ersten Lautenlehrer, der eine der ältesten Lautenschulen verfaßte, Hans Judenkünig († 1526) seßhaft war und viele Schüler unterrichtete, taucht erst 1544 mit Christoph Helm wieder ein Vertreter der Lautenmacherkunst in der alten Hauptstadt des heiligen römischen Reiches deutscher Nation auf[5]. Nun aber gibt es keine Unterbrechung mehr. Ein Meister folgt dem anderen und gar bald gab es mehrere Meister nebeneinander, die alle eifrig bemüht waren, dem beliebten Instrument, der Laute, zu dienen[6].

Meist kamen diese von auswärts als Gesellen nach Wien und heirateten die Witwe oder Tochter eines Meisters, dessen blühendes Geschäft sie übernahmen und fortführten. Nur selten ging dieses an den Sohn über und vererbte sich weiter auf dessen Sohn. Wenn wir um die Wende des 17. zum 18. Jahrhundert in den Familien Fux, Leydolff, Bartl u. a. eine lange Reihe von Lauten- und Instrumentenmachern finden, so war dies im 16. und 17. Jahrhundert noch nicht der Fall. Und eine Familie wie die Hollmayr, die durch mehrere Namen vertreten ist, gehört zu den Ausnahmen. Aber auch das wenige, was von dieser Familie durch Willibald Leo Freiherrn von Lütgendorff in seinem grundlegenden Werke über die Lautenmacher bekannt gemacht wurde[7], ist nicht frei von Irrtümern und bedarf der Berichtigung. Da Wiener handschriftliche und andere Quellen verschiedene bisher unbekannte Angaben bieten, so sei hier der Lebenslauf der einzelnen Mitglieder der Familie Hollmayr, so weit sie als Lautenmacher in Betracht kommen, klargestellt.

Marcellus Hollmayr

Lütgendorff[7] vermengte diesen Meister mit dessen Sohn Lorenz, der in München starb, und nannte ihn irrig Lorenz Marcellus. Beide sind, das beweist das Folgende, streng auseinanderzuhalten.

---

[1] Paul Küppers, Ein Beitrag zur Geschichte des Musik-Instrumentenmacher-Gewerbes mit besonderer Rücksicht auf Leipzig. Leipzig 1886, S. 27 ff.

[2] Küppers, a. a. O. S. 33.

[3] E. K. Blümml, Die Altwiener Lautenmacherinnung (1696). Oben S. 287 ff.

[4] Willibald Leo Freiherr v. Lütgendorff, Die Geigen- und Lautenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart. 2. Aufl. Frankfurt a. M. 1913. II. S. 631 und 921.

[5] Lütgendorff, II. S. 359.

[6] Lütgendorff, I. S. 188 f.

[7] Lütgendorff, II. S. 379 (Hollmayr, Lorenz Marcellus und Tobias).

Marcell Hollmayr hatte, dies ergibt die Heimatsangabe anläßlich seiner Verehelichung[1] und sein erreichtes Lebensalter, in Füssen in Bayern 1594 das Licht der Welt erblickt, in jenem Füssen, von dem die deutsche Lautenmacherkunst ihren Ausgang nahm und in welchem Städtchen sie schon im 15. Jahrhundert eine bedeutende Blüte erreicht hatte[2]. Die Hollmayrs waren in Füssen hausgesessen und das Lautenmachergewerbe in ihrer Familie bis ins 18. Jahrhundert heimisch, wo 1730 noch ein Jakob Hollmayr Lauten verfertigte[3], während ein Namensvetter Josef, der ebenfalls in Füssen geboren war, um 1795 in Neuburg a. D. als Geigenmacher aus dem Leben schied[3]. Unser Marcell hatte im Heimatsort seine Kunst gelernt und war dann in die weite Welt gezogen. Er landete als Geselle in Wien und es mag kein Zufall sein, daß er beim Lautenmacher Georg Ŏpp (Epp), der bisher unbekannt geblieben ist, in Arbeit stand, war doch dieser ebenfalls aus Füssen und ein Bruder oder ein Sohn des um 1600 hier nachweisbaren Magnus Epp, welcher der Stammvater der Straßburger Lautenmacherfamilie gleichen Namens ist[4]. Als Georg Ŏpp in jungen Jahren starb, da führte Marcell Hollmayr das Geschäft für die Witwe Rosina, die ihn allmählich lieb gewann, weiter und am 8. Juni 1633 machte ihn die achtundzwanzigjährige Frau zum Meister, indem sie in der altehrwürdigen Kirche zu St. Michael ihm das Jawort gab[1]. Er verdankte ihr alles. Das Meisterrecht, Geld und Ansehen und so gedachte er ihrer noch 1677, als er sein Testament abfaßte, in dankbarer Erinnerung, obwohl sie schon längst hingeschieden war und er unter dem Joche einer zweiten Frau, seiner Schilderung nach, einer wahren Xantippe, schmachtete, in Punkt 6 mit freundlichen Worten[5].

Er verfügte, als er heiratete, nur über geringe Mittel, während seine Frau ihrem Stande nach „ein ehrliches Vermögen" hatte[5] und es ihm so ermöglichte, sich durch Fleiß und Gunst des Schicksals langsam, aber sicher zu einem vermöglichen Bürger hinaufzuarbeiten. Im Mai des Jahres 1638 erwarb er sich das Bürgerrecht der Stadt Wien und erlegte die dafür vorgeschriebene Taxe von 2 fl.[6] Schon nach wenigen Jahren, am 8. Februar 1647 wurden er und seine Frau Rosina auf ein Haus, das hinter St. Pankraz (Nuntiatur) im Naglergässel lag, vergewährt, das sie von Paul de Ponte und zwar, wie Marcell Hollmayr selbst gesteht[7], „mehrentheils von ihren (der Frau) Mitteln" erkauft hatten[8]. In diesem Hause wirkten er und seine Frau bis an ihr Lebensende, hier wuchsen ihnen die Kinder, vor allem Lorenz Hollmayr heran, und hier hatte auch Marcell jene Leiden auszustehen, die ihm seine zweite Frau Sabina bereitete. Die weiteren Geschicke dieses Hauses sind mit denen der Besitzer innig verwoben.

Als Rosina Hollmayr nach langer glücklicher Ehe am 26. April 1670 an der Gallsucht, 65 Jahre alt, das Zeitliche segnete[9], da wurde sie gemäß ihres letzten Willens vom 9. April 1670 ohne besonderes Gepränge am 27. April 1670 in der

---

[1] Alexander Hajdecki in: Quellen zur Geschichte der Stadt Wien. I. Abteilung. Bd. VI. (Wien 1908), S. 139, Nr. 8080; Hochzeitsbuch der Pfarre St. Michael in Wien I. Litt. B., p. 100.

[2] Lütgendorff, I. S. 5ff.

[3] Lüttgendorff, II, S. 379

[4] Lütgendorff, II. S. 200.

[5] Archiv des Landesgerichtes in Zivilsachen in Wien. Testamente des 17. Jahrhunderts Nr. 8455; ein Auszug aus diesem Testament unten S. 296.

[6] Kammeramtsrechnung der Stadt Wien für das Jahr 1638, Einnahmen, Fol. 47b (im Wiener Stadtarchiv).

[7] Testament § 6 (s. unten).

[8] Gewährbuch M der inneren Stadt im Wiener Stadtarchiv. Fol. 243a b.

[9] Beschauprotokolle im Archiv der Stadt Wien. Bd. 42, Fol. 34a; Hajdecki, a. a. O. I. Abt., VI. S. 273, Nr. 10807.

Gruft der St. Michaelspfarrkirche beigesetzt[1], wo heute weder Stein noch Inschrift von ihrem einstigen Erdenwallen zu berichten wissen[2]. Zu ihrem Seelentroste wurden, wie sie es als fromme Christin gewünscht hatte, 25 heilige Messen gelesen[1] und damit wäre vielleicht ihr Gedenken auch im Kreise ihrer Familie langsam erloschen, hätte sie nicht ein Vermächtnis hinterlassen, das auf einige Jahre hinaus quälend auf ihrem hinterbliebenen Gatten lastete. Wie mancher wackere Ehemann hatte er ihr während ihrer letzten schweren Krankheit, vielleicht in Erinnerung der vielen glücklichen Stunden, die er mit ihr verbracht hatte, versprochen, den Rest seines Lebens als einsamer Witwer zu vertrauern[3]. Er hatte, als er sein Versprechen gab, den festen Willen, es zu halten, aber Zeit und Umstände sind oft stärker als des Menschen Wille und so hatte er denn, hauptsächlich der Untreue der Dienstboten wegen, auf die er angewiesen war, da seine beiden Töchter Elisabeth und Magdalena 1670 schon längst verheiratet waren, als alter Mann noch einmal geheiratet[3]. Es geschah dies am 27. Februar 1672[4]. Seine zweite Frau Sabina Granerin (Gronerin) war aber kein Engel und brachte ihm nicht den Himmel, sondern die Hölle auf Erden. Ihr vielfältiges Greinen und Zanken, so lautet sein eigener Bericht[5], reizte ihn immerfort zu Zorn und Unwillen und verursachte schon 1677 Krankheitszustände und Unpäßlichkeiten bei ihm. Es ist eben das alte Lied vom jungen Weib und dem alten Mann, das auch Marcell Hollmayr an sich erfahren mußte! Aber als energischer, tatkräftiger Bürger ließ er sich nicht unterjochen und nahm in seinem Testament vom 6. August 1677 an seiner zweiten Frau Sabina bittere Rache.

Rosina, laut Testament des Schreibens unkundig, aber sonst eine tüchtige und wirtschaftliche Frau hatte unter dem Eindrucke des Versprechens ihres Mannes[3] diesen zum Universalerben ihres gesamten Nachlasses eingesetzt, während ihre drei eheleiblichen Kinder Elisabeth, Gattin des niederösterreichischen Landschaftsraitoffiziers Wolf Kheltz, Maria Magdalena, Frau des bürgerlichen Kürschners Hans Franzhaußner in Wien, und Lorenz, bürgerlicher Lautenmacher in München, je 100 fl. als mütterliche Legitima und jedes ein Klagekleid erhielten[6], also ziemlich kurz gehalten wurden. Aus dem Testament der Rosina ersehen wir aber auch[6], daß sie in guten Verhältnissen lebte und, wie es einer selbstbewußten, vermöglichen Bürgerin geziemt, auf gute Kleidung sah. Sie besaß ein schwarz-damastenes Weiberkleid, aus Rock, Fürtuch und Wamms bestehend, das jedenfalls nur an Festtagen getragen wurde, verfügte über einen „machayen“ (=frz. mohair, wollener Stoff, Art Plüsch) Rock und sonstige nicht näher bezeichnete Leibskleidung und schmückte sich mit einem Silbergürtel, wenn sie stolz zur Kirche schritt. Im Hausrat gabs eine Silberkanne, Zinngeschirr, viel Leinwand, Leinengewand und unversponnenen „Haar“ (Flachs), welch alles, der Stolz der Hausfrau, den beiden Töchtern zufiel. Schon diese trockene Aufzählung läßt einen tiefen Blick in ein behagliches, trautes Bürgerleben tun, wo Häuslichkeit mit Stolz, Genügsamkeit mit Arbeitsfreude sich paarte und eine wackere Hausfrau in engen, wohligen Räumen in schwerer, aber gesegneter Arbeit ihres Lebens kargen Inhalt verträumte, bis man sie in St. Michaels dumpfen Grüften zur ewigen Ruhe bettete.

---

[1] Archiv des Landesgerichtes in Zivilsachen in Wien. Testamente des 17. Jahrhunderts. Nr. 6678, Absatz 2; Totenbuch der Pfarre St. Michael in Wien I. Litt. A, p. 60.

[2] Karl Lind, Die St. Michaelskirche zu Wien. Wien 1859, S. 28 ff. (Verzeichnis der Denkmäler usw.)

[3] Marcell Hollmayrs Testament, a. a. O., Absatz 6.

[4] Hochzeitsbuch der Pfarre St. Michael in Wien I. Litt. C, p. 235.

[5] Marcell Hollmayrs Testament, a. a. O., Absatz 7.

[6] Rosina Hollmayrs Testament, a. a. O., Absatz 4.

Das Unrecht, das den Kindern durch diese letztwillige Anordnung zugefügt wurde und das aus dem Versprechen des Marcellus seiner Frau gegenüber entstand, lastete, als er seine zweite Frau, die böse Sieben, im früher ruhigen und angenehmen Heim neben sich täglich keifen und zanken hörte, schwer auf seiner Seele und so versuchte er in seiner letztwilligen Anordnung vom 6. August 1677 einen Ausgleich zu treffen. Seine beiden Töchter Elisabeth und Maria Magdalena sollten nach seinem Tod den halben Hausrat, der ihnen nach dem Tode der Mutter wohl zugefallen war, den sie aber noch nicht ausgefolgt erhielten, sofort bekommen [1]. Und damit der Schade, der allen Dreien, den beiden Töchtern und dem Sohne Lorenz zugefügt wurde, ausgeglichen werde, vermachte er diesen dreien zusammen zunächst das halbe Haus in der Naglergasse und 600 fl in barem Gelde [2]. Die zweite Haushälfte sollte zwischen den drei Kindern und der zweiten Frau Sabina aufgeteilt werden und zwar so, daß jedes den vierten Teil davon erbe, wobei Frau Sabina, der er außer der Morgengabe nie etwas schenkte, verpflichtet wurde, alle in Händen habende Fahrnisse und alles Geld abzuführen [3]. Das war seine Rache an dieser bösen Frau! Und wenn er sein Testament wegen Zitterns der Hände selbst nicht unterschreiben konnte, sondern dieses der röm. kais. Majestät niederösterreichischer Regierungskanzlist und Notarius publicus Jakob Albrecht für ihn besorgen mußte, wofür er ihm einen Reichsthaler „verschaffte", so gehörte dieses Zittern wohl auch in die Reihe jener „Zueständt vnd Vnpäßlichkeit", die das Verhalten seiner Frau im Gefolge hatten. Und doch mußte er dieses schlimme Leben, vielleicht machte ihn aber doch auch sein hohes Alter etwas moros, ärgerlich und verstimmt, noch vier Jahre ertragen, bis er am 12. Oktober 1681, 87 Jahre alt, altershalber in seinem Hause verschied [4] und seinem Wunsche (Testament) gemäß mit den gleichen Zeremonien und auf gleiche Weise wie seine erste Frau Rosina in der Gruft bei St. Michael zur Erde bestattet wurde [5]. Dreißig Seelenmessen, von armen Priestern gelesen, sorgten für das Wohl seiner Seele [5]. Weder ein Gedenkstein noch eine Inschrift melden heute bei St. Michael etwas von seinem Erdendasein [6], daß nur in seiner Hände Arbeit, in verschiedenen auf uns gekommenen Lauten geringe Spuren hinterließ. Und diese Arbeit hat ihm reichen Segen getragen. Als armer Geselle war er nach Wien gekommen, als reicher und angesehener Bürger fuhr er zur Gruft. Die „Kunst" hatte bei ihm im Gegensatze zu manch anderem Meister einen goldenen Boden bekommen.

Sein Testament wurde am 24. Oktober 1681 publiziert und bald folgten die Erbserklärungen [7]. Am 7. November 1681 gaben solche die Töchter Elisabeth Keltzin und Maria Magdalena Engelbrechtin, verwittibte Franzhaußnerin, am 14. November 1681 die Witwe Sabina Hollmayrin ab. Am 26. Juni 1682 kam betreffs des Hauses in der Naglergasse, das 1670 nach dem Tode der Rosina Hollmayr zur Gänze an Marcell Hollmayr gefallen war, zwischen den Töchtern Elisabeth und Magdalena einerseits und den acht Kindern des schon früher (1680) in München verstorbenen Bruders Lorenz Hollmayr und der Stiefmutter Sabina andererseits

---

1 Marcell Hollmayrs Testament, a. a. O., Absatz 5.

2 Ebenda, Absatz 6.

3 Ebenda, a. a. O., Absatz 7.

4 Beschauprotokolle im Archiv der Stadt Wien. Bd. 49, Fol. 4a; Hajdecki, a. a. O. I. Abt. VI S. 281, Nr. 11025.

5 Marcell Hollmayrs Testament, a. a. O., Absätze 1 und 2; Totenbuch der Pfarre St. Michael in Wien I. Litt. A., p. 88.

6 S. Fußnote 2, S. 293.

7 Diese Erbserklärungen liegen dem Testamente des Marcell Hollmayr bei.

ein Vergleich zustande, demzufolge die restlichen, im Besitze der Erben des Lorenz und der Sabina Hollmayr befindlichen Hausanteile gegen Bezahlung einer bestimmten Summe an die beiden Töchter übergingen, sodaß diese nunmehr das Haus zur Gänze besaßen. Diese verkauften es mit Kaufbrief vom 24. April 1683 dem Bürger und Schuhmacher Jakob Jung. In der Folge wechselte es wiederholt seine Besitzer, erhielt bei den späteren Numerierungen die Nummer 316 (1802) und wurde zu Beginn des 19. Jahrhunderts in das Eszterhazysche Palais Nr. 276 (heute I. Wallnerstraße 4, Naglergasse 9, Haarhof 1 und Neubadgasse 1) eingebaut[1].

Mit den übrigen Meistern seiner Kunst stand Hollmayr auf gutem Fuße. Wir finden ihn am 19. Juni 1672 als Trauzeugen bei der Hochzeit des bürgerlichen Lautenmachers Matthias Fux[2] und am 26. Januar 1676 als Zeugen bei der Hochzeit des Lautenmachers Hans Haringer[3]. Vielleicht waren beide einst Gesellen bei ihm. Noch viel früher aber, am 2. Oktober 1650 erwies er dem Okulisten Michael Maywald den gleichen Liebesdienst[4]. In seinen letzten Lebensjahren, die zunehmende Altersschwäche mag daran schuld sein, ging sein Geschäft zurück, was in den ihn betreffenden Steuersätzen seinen Ausdruck findet. Während er 1677 seiner „Handtierung" wegen noch 8 fl jährliche Steuer zu leisten hatte, sinkt diese 1678 auf 6 fl und 1680 auf 4 fl herab, welcher Satz bis zu seinem Tode aufrecht blieb[5]. In sonstigen öffentlichen Rechnungsbüchern taucht Marcellus nur selten auf; so bekam er 1673 vom Kirchenmeisteramt zu St. Stephan für gelieferte Saiten und anderer Verrichtungen wegen 5 fl[6]. Damit sind die urkundlichen Nachrichten über ihn so ziemlich erschöpft und es erübrigt nur noch, einen Blick auf seine Kinder zu werfen.

Als Rosina Hollmayr am 9. April 1670, mit schwerer Krankheit behaftet, ihr Testament abfassen ließ, da drückte die des Schreibens Unkundige ihr Petschaft bei. Aus einem Herzen wächst eine dreistielige Blume, oberhalb stehen die Buchstaben R. H. Man könnte diesen, aus dem Herzen sprießenden, in drei Blüten sich gabelnden Blumenzweig symbolisch auf ihre drei lebenden Kinder beziehen, wenn sich dieses Petschaft nicht auch bei anderen bürgerlichen Frauen, so 1686 bei Margaretha Beer, der Gattin des bürgerlichen Lauten- und Geigenmachers Andreas Beer wiederholen würde und demnach eine gewisse Verbreitung gehabt haben dürfte. Während Rosina Hollmayr aus ihrer ersten Ehe mit Georg Ópp nur eine Tochter Anna Maria (geboren 1630) hatte, entsprossen ihrem Bunde mit Marcell Hollmayr fünf Liebespfänder und zwar zwei Töchter und drei Söhne, von denen aber Johann Marcellus (geboren 9. März 1634) und Sebastian (geboren 16. Januar 1638) jung starben[7], während der mittlere, namens Laurentius (Lorenz), der Stammhalter wurde; er kam am 5. August 1635 zur Welt[8]. Die Geburt der Tochter Elisabeth erfolgte am 9. September 1639[9] und die der Maria Magdalena am 15. Juli 1643[10]. Erstere verehelichte sich am 14. Juni 1660 mit dem niederösterreichischen Landschaftsraitoffizier

---

1 Gewährbücher der inneren Stadt im Wiener Stadtarchiv. N, Fol. 321a b; X, Fol. 125; 4, Fol. 38.

2 Hajdecki, a. a. O. I. Abt., VI. S. 73, Nr. 6885.

3 Hajdecki, a. a. O. I. Abt., VI. S. 74, Nr. 6912.

4 Hajdecki, a. a. O. I. Abt., VI. S. 160, Nr. 8461.

5 Steuer-Anschlag des Schottenviertels (im Wiener Stadtarchiv). 1677, Fol. 68a; 1678, Fol. 66a; 1680, Fol. 65a; 1681, Fol. 68a; 1682, Fol. 67b (für die Erben).

6 Kirchenmeisterrechnung von St. Stephan (im Wiener Stadtarchiv). 1673, Ausgaben, Fol. 123a.

7 Taufbuch der Pfarre St. Michael in Wien I. Litt. B, II, p. 127, 186.

8 Ebenda, Litt. B, II, p. 145.

9 Ebd. Litt. B, II, p. 207.

10 Ebd. Litt. C, I, p. 15.

(Rechnungsbeamten) Wolfgang Christophorus Kheltz[1], letztere vor 1677 mit dem bürgerlichen Kürschnermeister Hans Franzhaußner in Wien[2], wurde aber schon vor 1681 Witwe[3], heiratete neuerlich und hieß nunmehr beim Tode ihres Vaters Engelbrecht[4]. Da der Sohn Lorenz bereits vor 1659 nach München übersiedelt war, so war mit Marcell Hollmayr 1681 die von diesem begründete Linie in Wien erloschen. Der Name hingegen blühte im Bruder Tobias und dessen zahlreichen Nachkommen noch einige Zeit weiter. Doch bevor wir uns diesem, der in bedeutend ärmlicheren Verhältnissen als sein Bruder Marcellus lebte, zuwenden, sei das Testament des Marcellus Hollmayr hier auszugsweise wiedergegeben:

Testament und letzter Wille des Marcell Hollmayr, Bürger und Lautenmacher.

1. Befiehlt seine Seele der Barmherzigkeit Gottes usw. Sein Leichnam solle in St. Michaelis Pfarrkirchen, in der Gruft allda, auf solche Weise und keine mehreren Zeremonien wie sein voriges Eheweib Rosina begraben und zur Erde bestattet werden.

2. Sollen für seine arme Seele 30 Seelenmessen durch arme Priester gelesen werden.

3. Verschafft in die vier Armenhäuser als Bürgerspital, Lazareth, St. Marx und Klagbaum, in ein jedes einen, zusammen 4 *fl.*

4. Seinem Bruder Tobias Hollmayr allhie verschafft er zu einer Gedächtnis einen Dukaten.

5. Seine beiden Töchter Elisabeth Keltzin und Magdalena Frantzhaußnerin sollen den halben Hausrat, den sie von ihrer Mutter geerbt, aber noch nicht erhalten haben, empfangen.

6. Weil er sein voriges Eheweib als damals gewester Gesell, ledigen Standes und von geringen Mitteln, geheiratet und bei selbiger ein ehrliches Vermögen ihrem Stand nach gefunden, wovon auch dieselbe seinen mit ihr erzeugten 3 Kindern, als Lorenz Hollmayr, Elisabetha Keltzin und Magdalena Frantzhaußnerin, jederzeit mehr, als in ihrem Testament ausgesetzt worden, vermachen hätte wollen, wenn er nicht damals des Willens gewesen, auch ihr zu unterschiedlichenmalen versprochen hätte, nach ihrem Tod nicht mehr zu heiraten. Weil er aber wider diesen Willen und diese Zusage und zwar hauptsächlich wegen Untreue der Dienstboten wieder geheiratet, so wolle er die Hälfte oder den halben Teil seines mit ihr und mehrenteils von ihren Mitteln erkauften Hauses in der Naglergasse samt 600 *fl* in Geld diesen Kindern verschafft haben.

7. Alles übrige sollen seine obbenannten drei Kinder und sein jetziges Eheweib Sabina zu vier gleichen Teilen erben, „also, das Sie solches nach meinem zeitlichen Hindritt ohne Menniglichs Einredt vnd Hindernus zue sich zuenehmen vnd nach ihrem belieben vnder sich zuetheilen, gueten Fueg vnd Macht haben sollen. Hierzue solle aber gedachtes mein Eheweib, was Sie von meinem Vermögen etwa in Handten: oder zue sich genohmen haben möchte, weillen ich ihr, außer was sie zur Ehe vnd Morgengab von mir empfangen, meines Wissens sonsten nichts geschenckht habe, allein vnd iedtes, eß seye hernach in Geldt oder Vahrnußen widerumben in die gesambte Theillung bey zuetragen schuldtig vnd verbundten sein vnd beuorderist darumben, weillen Sie mich durch ihr villfeltiges Greinen vnd Zanchen immerforth zu Zorn vnd Vnwillen gereizt vnd vervrsacht, also daß ich auch derenthalber die mehreste Vrsach meiner Zueständt vnd Vnpäßlichkeit zuemessen thue."

Erbeten wird Jakob Albrecht, röm. kais. Maj. n.ö. Regierungs-Kanzlist und Notarius publicus, daß er anstatt seiner den Namen unterschreibe, weil er „wegen Zitterung der Hände aniezo nicht schreiben khan". Weiters erbittet er zu Zeugen: Alexander Krieglacher, n.ö. Landschafts-Buchhaltereiverwandten; Johann Stächerl, Landschafts-Raitoffizier; Paul Hecher, Stadtmagistrats-Kanzleiverwandten; Johann Kaspar Battenhoff, Bürger, denen er jedem für ihre Bemühung einen Reichsthaler verschafft.

Wien, 6. August 1677.

---

[1] Hochzeitsbuch der Pfarre St. Michael in Wien I. Litt. C, I, p. 103.

[2] Ebd. nicht verzeichnet.

[3] Die Beschauprotokolle im Archiv der Stadt Wien. Bd. 46—49 (1. Jänner 1678 bis November 1681) verzeichnen ihn nicht unter den Toten.

[4] S. Fußnote 7, S. 295.

Tobias Hollmayr

Wie aus dem Testamente des Marcellus Hollmayr aus dem Jahre 1677 hervorgeht, war Tobias Hollmayr ein Bruder des Marcellus, der ihm zum Gedächtnis einen Dukaten vermachte[1]. Er stammte demnach ebenfalls aus Füssen, wo er laut Hochzeitseintrag[2] als Sohn des Matthias und der Anna Hollmayr geboren worden war[3] und jedenfalls die „Kunst" der Lauten- und Geigenmacherei erlernt hatte. Er kam sicherlich in jungen Jahren nach Wien und war wohl bei seinem Bruder Geselle, bis er sich selbständig machte und als Meister in Wien die Kunst des Lautenmachens übte. Er erwarb sich im Mai 1653 gegen Erlag der Taxe von 2 fl 2 Schillingen und 12 Pfennigen das Bürgerrecht der Stadt Wien[4], nachdem er am 14. April 1652 mit Anna Gäblerin den Bund der heiligen Ehe geschlossen hatte, wobei sein Bruder Marcellus als Trauzeuge anwesend war[2]. Und wenn des letzteren Ehe reichlich mit Glücksgütern gesegnet war, so zeichnete sich erstere mehr durch Kindersegen aus. Die Kinder kamen und gingen und Tauf- und Sterbematriken enthalten mehr Spuren von des Tobias Hollmayr Erdenwallen als Werke seiner Hand auf die Nachwelt kamen. Folgende Kinder von ihm lassen sich nachweisen:

1. Anna Katharina, geboren am 6. April 1654 (Taufprotokoll St. Michael, Wien I., Litt. C I, p. 244ª), gestorben am 13. Oktober 1655 an Katarrh (Totenprotokolle im Wiener Stadtarchiv. Bd. 37, fol. 176ᵇ).
2. Valentin, geboren im Jahre 1658 (im Taufprot. St. Michael. Litt. C I II, fehlend), gestorben am 4. April 1659, 1 Jahr alt, an der Frais (T.-P. Bd. 39, fol. 32ª).
3. Tobias, geboren am 13. Jänner 1660 (Taufprot. St. Michael. Litt. C II, p. 23), gestorben am 10. August 1663 an entzündeter Leber (T.-P. Bd. 40ª, fol. unbezeichnet).
4. Franz, geboren am 2. April 1662 (Taufprot. St. Michael. Litt. C II, p.71).
5. Philipp Josef, geboren am 21. Juli 1665 (Taufprot. St. Michael. Litt. C II, p. 141).
6. Maria Katharina, geboren am 13. August 1667 (Taufprot. St. Michael. Litt. C II, p. 203), gestorben am 7. Jänner 1669 an Katarrh (T.-P. Bd. 41, fol. 211ᵇ).
7. Tobias, geboren am 24. November 1669 (Taufprot. St. Michael. Litt. C II, p. 283 sub Golmayr), gestorben am 12. Februar 1670 an der Frais (T.-P. Bd. 42, fol. 82ª).
8. Anna Maria, geboren am 20. Juli 1671 (Taufprot. St. Michael. Litt. C II, p. 348).

Nun schweigen die Matriken bei St. Michael über Tobias Hollmayr, der laut den Totenprotokollen 1655 am Kohlmarkt im Haus des Herrn von Corsin, 1659—1663 am Kohlmarkt im Hause des Andres Reütter und 1669—1670 am Kohlmarkt im Hause des Daniel Gitler seinen Wohnsitz hatte. Nach 1671 fließen die Nachrichten über ihn spärlicher, nur soviel steht zunächst fest, daß er 1677, als sein Bruder Marcellus Hollmayr seinen letzten Willen verfaßte, noch in Wien am Leben war, da ihm dieser zum Gedächtnis einen Dukaten vermachte[1]. Da wohnte er aber nicht mehr am Kohlmarkt, sondern in der Nähe seines Bruders „Hinter St. Pankraz", wie aus den Steueranschlägen der Stadt Wien aus jener Zeit hervorgeht. Während diese ihn 1675 noch am Kohlmarkt anführen, wo er für seine Handtierung 2 fl jährliche Steuer zu entrichten hatte[5], weisen sie ihn für 1676—1679 hinter St. Pankraz mit einem jährlichen Steuersatz von 1 fl für seine Handtierung aus[6], woraus hervorgeht,

---

[1] Oben S. 296, § 4.

[2] Hochzeitsprotokoll der Pfarre St. Michael in Wien I. Litt. C, I., p. 32.

[3] Eine Anfrage beim Pfarramt in Füssen blieb unbeantwortet.

[4] Kammeramtsrechnung für das Jahr 1653. Einnahmen, Fol. 62ᵇ (im Wiener Stadtarchiv); Lütgendorff, I. S. 379.

[5] Steueranschlag Schottenviertel (im Wiener Stadtarchiv). 1675, Fol. 81ª.

[6] Ebd. 1676, Fol. 65ᵇ; 1677, Fol. 69ª; 1678, Fol. 67ᵇ; 1679, Fol. 70ª.

daß seine Einnahmsquellen sich in absteigender Linie bewegten. Der Steueranschlag für das Jahr 1680 läßt, soweit das Schottenviertel in Betracht kommt, Tobias Hollmayr als Steuerträger vermissen, er hatte entweder sein Handwerk heimgesagt oder war in ein anderes Viertel übersiedelt. Daß letzteres aber nicht der Fall war, das beweisen die Steueranschläge für das Jahr 1680 des Kärntner=, Stuben= und Wibmerviertels, in denen der Name Hollmayr ebenfalls nicht aufscheint. Und da weder die Totenbücher bei St. Michael noch die amtlichen Beschauprotokolle der Stadt Wien bis 1721 die Namen Anna und Tobias Hollmayr enthalten, so bleibt nur die Annahme übrig, daß Tobias im Jahre 1679 Wien verließ, um seine freie Kunst anderswo auszuüben und der Pest zu entfliehen, die Wien unwirtlich machte.

Johann Hollmayr

Über Wien war im August und September 1679 die schwere Plage der Pest gekommen, welche die friedlichen Bewohner dieser Stadt in Mengen hinwegraffte und die Menschen wieder fromm und gläubig machte. Unter den Opfern dieser Seuche befand sich auch der Lautenmacher Johann Halmayr im Neubad in der Naglergasse, der am 18. September 1679, nachdem er drei Tage infiziert war, ins Lazarett „erkannt" (bestimmt) wurde[1] und hier, 22 Jahre alt, verschied. Daß er weder ein Sohn des Marcellus noch des Tobias Hollmayr war, das beweisen die früheren Ausführungen. Er dürfte aber wohl ein Verwandter beider gewesen und von Füssen nach Wien gekommen sein, um in deren Werkstätte als Geselle sich zu betätigen. Das beweist ja auch seine Wohnung, das Neubad in der Naglergasse, die in unmittelbarer Nähe der Behausungen des Marcell und Tobias Hollmayr lag. Zum Meister und Bürger brachte er es nicht, der Tod zerriß seine Zukunft.

Lorenz Hollmayr

Dem Marcellus Hollmayr wurde am 5. August 1635 sein Sohn Lorenz in Wien geboren[2], der seinem Vater in der freien Kunst folgte und die Lautenmacherei in dessen Werkstätte erlernte. Daß er 1680 noch in Wien ansäßig war, wie dies ein Zettel in einer Viola (Laurentius Holmeyer, Lauten= u. Geigenmacher in Wien 1680)[3] glaubhaft machen möchte, ist unrichtig, vielmehr muß dieser Zettel eine Fälschung sein, denn als 1670 seine Mutter Rosina das Zeitliche segnete, da war er laut § 4 ihres Testamentes vom 9. April 1670 bereits bürgerlicher Lautenmacher in München[4]. Er hatte sich nach seinen Wanderjahren an der Isar niedergelassen, war beim berühmten Münchner Lautenmacher Peter Khäpf (Köpff)[5] Geselle und lernte dessen holdes Töchterlein Anna Maria kennen und lieben. Im Mai 1659 führte er sie als seine Frau heim, nachdem er am 23. Mai 1659 beim Rate der Stadt München gebeten hatte, als Bürger und Lautenmacher angenommen zu werden und gleichzeitig nachgewiesen hatte, daß er ein Vermögen von 150, seine Braut aber ein solches von 100 fl habe[6]. Der Rat beschloß, ihn gegen Erlag von 10 Rheinthalern zum Bürger anzunehmen[6] und bereits am 24. Mai 1659 erlegte Lorenz Hollmayr 15 fl Bürgerrechtsgeld[7]. Sein Heim schlug er in der Sendlingergasse, Sendlinger

[1] Beschauprotokolle im Archiv der Stadt Wien. Bd. 47, Fol. 223a.
[2] Taufbuch der Pfarre St. Michael in Wien I. Litt. B II, p. 145.
[3] Lütgendorff, II., S. 379.
[4] Rosina Hollmayrs Testament, a. a. O., Absatz 4.
[5] Vgl. über diesen Lütgendorff, II. S. 448.
[6] Ratsprotokolle im Münchner Stadtarchiv. 1659, Fol. 84r.
[7] Kammerrechnung 1659 im Münchner Stadtarchiv (lt. Mitteilung der Archivsdirektion).

Thor hinüber, auf und schon 1659 war er mit 2 Schilling Steuer veranlagt[1]. 1680 erscheint er zum letztenmale mit 1 fl 3 Schillingen und 15 Pfennigen Steuerleistung in der Sendlingergasse[1], während 1681 schon seine Frau Maria Hollmayrin als Lautenmacherin mit 3 Pfennigen besteuert ist. Lorenz Hollmayr war demnach 1680 gestorben, doch läßt sich sein genaues Todesdatum heute nicht mehr feststellen, da die Totenbücher der zuständigen Frauenkirche für die Jahre 1679—1684 nicht erhalten sind. Er war vor seinem Vater Marcell († 1681) in die Ewigkeit eingegangen. Daher wurde der Vergleich vom 26. Juni 1682 betreffs des väterlichen Hauses in der Naglergasse in Wien von seinen acht Kindern als Erben geschlossen.

Die Gründung der Münchener Hofbibliothek durch Albrecht V. und Johann Jakob Fugger[2]

Von

Bertha Antonia Wallner, München

„Die K. Hof- und Staatsbibliothek in München, aus einer altangesehenen fürstlichen Bücherei zur geistigen Schatzkammer des Landes, zur Nationalbibliothek des altbayerischen Stammes geworden, unerreicht in ihren Beständen an Handschriften und Frühdrucken, nimmt eine einzigartige Stellung unter den deutschen Sammlungen ein“[3]. Das Werk Dr. Otto Hartigs, welches uns die Geschichte der Entstehung dieser Anstalt als Ergebnis tiefgreifender jahrelanger Arbeit berichtet, ist auch für den Musikforscher der Beachtung wert. Wurde doch mit der herzoglichen Bibliothek eine Sammlung ins Leben gerufen, welche neben anderen außergewöhnlichen Schätzen eine nahezu unerschöpfliche Fülle musikalischer Bestände umschließt.

Albrecht V., dem die Nachwelt den Beinamen des Großmütigen verlieh, war eine jener Naturen, welche der zielbewußten Führung bedurften, um ihrer Aufgabe gerecht zu werden. Daß aber der Fürst sich von einem an Bildung und persönlichen Eigenschaften hochstehenden Manne leiten ließ und dann jene segensreiche Tätigkeit für Land und Volk, für Kunst und Wissenschaft entfaltete, für diese edle Selbstverleugnung können wir ihm heute nicht genug danken. Es war eine der glücklichsten Fügungen, als Johann Jakob Fugger in die Kreise des Herzogs trat, und dessen unbedingtes Vertrauen erlangte. In jungen Jahren hatte jener den Boden Italiens wirklich betreten, er hatte an fremden Höfen geweilt, mit Gelehrten aller Länder Beziehungen angeknüpft und eine Bibliothek gesammelt, die ihn zu einem der ersten Bücherfürsten seiner Zeit machte. Indessen war es ihm nicht vergönnt gewesen, den Reichtum seiner eigenen Familie zu fördern oder ihren Glanz durch die Kunst zu mehren. Als Johann Jakob 1564 aus der Fuggerschen Handlung ausschied, war jene geschäftliche Katastrophe eingetreten, welche ihn zwang, am bayerischen Hofe eine neue Tätigkeit zu suchen. Albrecht ließ seinen Freund nicht im Stiche. Neben anderen wichtigen Ämtern wurde ihm 1565 die Stelle eines Musikintendanten übertragen[4].

---

[1] Steuerbücher 1659, 1680, 1681 im Münchner Stadtarchiv (lt. freundlicher Mitteilung der Archivsdirektion).

[2] Abhandlungen der Königlich Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-philologische Klasse, XXVIII. Band, 3. Abhandlung: Die Gründung der Münchener Hofbibliothek durch Albrecht V. und Johann Jakob Fugger von Otto Hartig. Vorgelegt am 7. Februar 1914. Mit 8 Tafeln. München 1917. Verlag der Königlich bayerischen Akademie der Wissenschaften, in Kommission des G. Franzschen Verlags (J. Roth). 4⁰. 412 S.

[3] Ebenda, Vorwort, S. III.

[4] Adolf Sandberger, Beiträge zur Geschichte der bayerischen Hofkapelle unter Orlando di

1570 erfolgte die Aufnahme unter die Geheimen Räte, 1573 die Ernennung zum Hofkammerpräsidenten. Am 14. Juli 1575 ereilte den kaum Sechzigjährigen der Tod. In München harrte auf Hans Jakob Fugger seine eigentliche Aufgabe; still, fast verborgen, aber zielbewußt hat er sie als Freund und Berater des Herzogs gelöst und diesen auf seine Pflichten als Fürst, wie als Beschützer der Künste und Wissenschaften hingewiesen. Bereits mit dem Eintritte Fuggers in Albrechts Dienste können wir sagen, daß seine Bibliothek die des Herzogs wurde, wenn auch der Ankauf derselben später fällt, und mit Recht kommt ihm der Ehrentitel heute noch zu: „primus autor ac patronus bibliothecæ Monacensis".

Neben Johann Jakob Fugger können wir als Förderer der Gründung seinen Jugendfreund, den ehemaligen Reichsvizekanzler und späteren Musikintendanten Herzog Albrechts, Georg Sigismund Seld nennen; diesem haben wir wesentlich auch Lassos Berufung nach München zu danken[1]. Auch die Jesuiten, welche zunächst als hauptsächlichste Beschützer in Frage kamen, hatten großes Interesse an ihrer Entstehung. Seld und Fugger hatten 1558 die Erwerbung des Grundstockes der Bibliothek veranlaßt, nämlich den Ankauf der auf allen Gebieten reichhaltigen Bücherei des gelehrten Johann Albrecht Widmanstetter. Die erste vorläufige Verwaltung, sowie die ersten beglaubigten Einkäufe lagen in den Händen des Archivars Erasmus Fendt[2]. Der erste am 26. Februar 1571 ernannte Bibliothekar war Ägidius Oertel, der 1573 wegen Fahrlässigkeit im Amte entlassen wurde. Zur Widmannstetterschen Bibliothek kam als erster größerer Zugang die Herzog Ernsts, Erzbischof von Salzburg, des jüngsten Sohnes Albrecht IV. Den Abschluß der Gründung bildete der Ankauf von Johann Jakob Fuggers Bibliothek 1571. Mit Fuggers Eintritt in Albrechts Dienste waren seine Beamten die des Herzogs geworden. Dieser übernahm nun auch den Fuggerschen Bibliothekar Wolfgang Prommer, welcher später Oertels Nachfolger wurde und als solcher grundlegende Arbeit für Ordnung und Katalogisierung der Bestände geleistet hat. Auch der Vorstand der Fuggerschen Bücherei, der Belgier Samuel Quickelberg war mit seinem Herrn nach München gekommen. Wir kennen ihn als Autor der Erläuterungsbände zu Muelichs Prachtkodizes der Motetten Cipriano de Rores und der Bußpsalmen Orlando di Lassos; auch war er Verfasser der ersten Lasso-Biographie[3]. Die Fuggerschen Agenten arbeiteten gleichfalls für Albrecht, unter diesen der Niederländer Nikolaus Stoppius. Als kundiger Poet schrieb er den Text zu einer der Motetten im Rore-Kodex, ferner zu den Motetten Orlando di Lassos, Jakob de Kerles, Massimo Trojanos, Magdalena Casulanas und Katharina Willaerts, welche anläßlich der Hochzeit Wilhelm V. aufgeführt wurden[4], endlich verfaßte er ein Gedicht auf Orlando di Lasso, welches uns Massimo Trojano, wie die vorigen, überliefert hat[5]. Der bedeutendste unter den Gelehrten, welche Hans Jakob Fugger verpflichtet waren und der nun auch seine Dienste Herzog Albrecht zur Verfügung stellte, war der Antiquar Jakob Strada von Mantua. Er erteilte wichtige Ratschläge für den 1569 in Angriff genommenen Prachtbau der Bibliothek und des Antiquariums. Erst nachdem die geeigneten Räume geschaffen waren, erfolgte die endgültige Übernahme der Fuggerschen Büchersammlung. „Die Münchener Bibliothek hat niemals mehr, selbst nicht durch eine der säkularisierten großen Klosterbibliotheken einen Zuwachs erhalten, der in allen je von ihr vertretenen Wissenszweigen für das ganze erste Jahrhundert der

---

Lasso, III. Buch, Leipzig 1895, S. 355f. 1566 war Herzog Albrecht für verschiedene finanzielle Verpflichtungen Fuggers aufgekommen, u. a. für 1000 fl., welche dieser Lasso schuldete. Hartig, a. a. O., S. 34.

[1] Ebenda, I. Buch, Leipzig 1894, S. 56.

[2] Fendt, nicht, wie irrtümlich behauptet, aus Amberg, sondern aus dem Ampergau bei Polling gebürtig, führte als Wahlspruch „In pace in idipsum dormiam" (Ps. 4⁹). Diesen Text hatte bekanntlich Ludwig Senfl auf Wunsch Luthers vertont und demselben gesandt (vgl. Denkmäler der Tonkunst in Bayern, III. Jg., 2. Bd.: Ludwig Senfls Werke, hrg. von Theodor Kroyer, S. LII ff.). Da Fendts Exlibris außer dessen Wappen diesen Wahlspruch, sowie in der Umrahmung Musikinstrumente trägt, ist eine Bezugnahme auf die heute verschollene Senflmotette nicht ausgeschlossen. Vgl. Hartig, a. a. O., S. 24.

[3] In H. Pantaleons Prosopographiæ Heroum atque illustrium virorum totius Germaniæ, Basileæ 1565, Tom. III, S. 541. Abgedruckt bei Sandberger, Beiträge, I. Buch, S. 58f.

[4] Massimo Trojano, Die Vermählungsfeier Herzogs Wilhelm des Fünften von Bayern, übersetzt von Friedrich Würthmann, München 1842, S. 26, 84f., 87, 94f., 99f.

[5] Ebenda, S. 30.

Buchdruckerkunst in ähnlicher Vollständigkeit grundlegend geworden ist, wie die Fuggerische und die mit ihr verbundene Schedelsche Bücherei."[1] Die herzogliche Bibliothek war zunächst über dem heute noch existierenden Antiquarium in der Residenz in einem eigens hierzu nach Stradas Angaben gebauten Saale untergebracht. 1589 bereits befindet sie sich in einem neuen Gebäude, das für sie und die Hofkammer, an die herzogliche Kunstkammer anstoßend, an der Nordostecke des alten Hofes errichtet wurde. Die neugegründete Bücherei wurde fortwährend durch Erwerbungen auf allen Gebieten gefördert; Neuerscheinungen von Drucken jeder Art, sowie Handschriften verschiedenen Inhalts liefen ständig ein. Die Musikbücher gehörten nicht eigentlich zur Hofbibliothek, obwohl sie Quickelberg in seinem Generalplan genannt hatte. Die Musica theoretica wurde unter die Mathematici aufgenommen, so Johann Frosch, Rerum musicarum opusculum rarum, Argentorati 1535 (Mus. th. 2⁰ 186) oder Glareans Dodecachordon, Basileæ 1547 (Mus. th. 2⁰ 160). Ein seit dem dreißigjährigen Kriege vermißter Traktat über griechische Musik[2], „Musices introductio et notæ secundum eos Græcos qui nunc sunt", fand bei den griechischen Handschriften Aufstellung. Für die vorhandene Musica practica lohnte es sich vor Einverleibung der Hörwartischen und Werdensteinischen Bibliothek nicht, ein eigenes Fach zu bilden; die 1573 angekauften „Missæ decem IV et VI vocum præstantissimorum divinæ Musices auctorum, Lovanni 1570" (Mus. pr. 2⁰ 40) fanden unter der Theologici Platz[3]. Was an Musikalien sonst bei Hofe vorhanden war, nahm die Hofkapelle in Verwahrung. Mit größter Sorgfalt ging man an Aufstellung und Katalogisierung der vorhandenen Schätze, welch letztere Wolfgang Prommer in vorbildlicher Weise unternahm. Irrtümlich ist die bis heute noch verbreitete Meinung, Albrecht hätte aus seiner Bibliothek alle Werke der kirchlichen Neuerer entfernen lassen. Hans Jakob Fugger hatte nämlich, obwohl persönlich streng auf katholischer Seite stehend, alle Richtungen in ihr vereinigt. Nicht einmal nach den Beschlüssen des Tridentiner Konzils waren diese Bestände gefährdet; man fuhr fort, bei den Neuerwerbungen die Gegner nicht auszuschließen. So ist es auch erklärlich, daß desgleichen in der für die Hofkapelle bestimmten Musikliteratur evangelische und Calvinische Kirchenmusik äußerst reichhaltig vertreten ist. Die äußere Ausstattung der Bücher war eine vornehme, hielt sich aber von übertriebenem Prunk ferne; Ausnahmen natürlich bildeten Monumentalwerke wie Rores Motetten und Lassos Bußpsalmen, sowie die dazu gehörigen Erläuterungsbände. Die Bibliothek war nicht nur für ihren fürstlichen Besitzer und dessen Umgebung bestimmt, sie sollte von vornherein eine öffentliche sein, wissenschaftlichen Zwecken dienen; auch apologetische Ziele sollte sie in der Zeit der nachtridentinischen innerkirchlichen Reformen verfolgen.

Der Gründungsgeschichte schließt sich als zweiter Teil ein Bericht über Umfang und Inhalt der vereinigten Sammlungen an; er enthält zunächst eine allgemeine Übersicht der Handschriftenbestände sowie eine zahlenmäßige Darstellung der einzelnen Gattungen. Sodann gibt die Herkunft der Bücher Richtlinien für die Untersuchung der einzelnen Werke. Nur wenige Kodizes, und nicht zum mindesten äußerst reich ausgestattete, hatte Albrecht von den Vorfahren ererbt. Unter seinem Vater Wilhelm IV. entstand jener herrliche, in Wolfenbüttel verwahrte Prachtband[4], der als Beutestück von den Schweden im dreißigjährigen Kriege geraubt, dorthin verschlagen wurde und hoffentlich einmal wieder den Weg zu seinem eigentlichen Bestimmungsort zurückfindet. „Er enthält ‚Septem missæ solemnes cum notis musicis' (bzw. sechs Messen und am Schluß ein Requiem) von Josquin de Preß (de Prez), Petrus de la Rue, Pipe(lare), Constantin Festa, Noe Balbun (Noël Baulduin) und ist von Malern der Dürerschen Schule mit hervorragenden Miniaturen ausgestattet. Es sind dargestellt Herzog Wilhelm von Bayern, betend, den Rosenkranz in den gefalteten Händen, darunter die Jahreszahl 1519; ein anderer ungenannter Fürst in goldener Rüstung mit dem bayerischen Wappen, umgeben von den Abzeichen von 34 bayerischen Städten,

---

[1] Hartig, a. a. O., S. 35 f.

[2] Ebenda, S. 134.

[3] Hartig, a. a. O., S. 70 f.

[4] Hartig, a. a. O., S. 146 f. — Beschrieben in Otto von Heinemann, Die Handschriften der herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel, Zweite Abteilung, die Augusteischen Handschriften I, Wolfenbüttel 1890, S. 1 ff. Nr. 1563. — Ferner bei Hans von der Gabelentz, Zur Geschichte der oberdeutschen Miniaturmalerei (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, XV. Heft), Straßburg 1899, S. 44 ff.

Kaiser Maximilian I. und Albrecht IV. von Bayern, zwei trefflich gemalte Porträts, der Tradition nach von Albrecht Dürer herrührend, endlich der jugendliche Kaiser Karl V. und Herzog Wilhelm IV. von Bayern. Auch das Wappen Kunigundes, der Gemahlin Albrecht IV. und Tochter Kaiser Friedrich III., und der Leonore von Portugal ist zu sehen. Ein Gegenstück dazu scheint unser Mus. Mss. C.[1] zu sein, ein Pergamentband in groß Folio, der ebenfalls Messen und ein Requiem enthält, zum Teil von denselben Komponisten wie der Wolfenbütteler Kodex. Der Band war zweifellos für Ottheinrich bestimmt, dessen Wappen, umgeben von dem seiner Eltern und Großeltern gleich auf dem ersten Blatte in die Augen fällt. Dieselben Wappen kehren zweimal fo. 41^v^ und fo. 42^r^ wieder. Das in der Initiale K fo. 2^v^ und 124^v^ zu erkennende Fürstenpaar ist Ottheinrich und Susanna. Über fo. 182^v^ und 189^r^ erstreckt sich die zusammenhängende Darstellung eines Seelengottesdienstes an einer aufgebahrten Leiche. Wir gehen wohl nicht fehl, wenn wir an Susanna denken, die 1543 starb, nach München übergeführt und in der Frauenkirche bestattet wurde. Das Chorbuch war 1538 begonnen worden und anscheinend noch nicht vollendet, als Susanna aus dem Leben schied, so daß ihr Hingang durch Anfügung eines Requiems und auch die für die Geschichte der Liturgik interessante Darstellung verewigt werden konnte. Es ist wohl denkbar, daß Wilhelm den Band, welcher von Senfls Kopisten geschrieben ist, nach dem 1542 erfolgten Übertritt Ottheinrichs zum Protestantismus zurückbehielt und ihm zur Erinnerung an seine Schwester den geschilderten Abschluß gab. Das der Leichenfeierlichkeit beiwohnende Fürstenpaar ist Wilhelm IV. und Jakoba, hinter der letzteren wohl Albrecht V. als junger Prinz oder ein Page (?). Zu Hartigs eingehender Beschreibung mag noch ergänzend beigefügt werden, daß das Bild auch für die Geschichte der Münchener Hofkapelle von größter Wichtigkeit ist. Vor allem erteilt es Aufschluß über deren Zahl und Zusammensetzung, Sänger geistlichen und weltlichen Standes und Sängerknaben; ferner ist der am Portativ sitzende Spieler kein Geringerer als Ludwig Senfl; endlich gibt die Abbildung des ebenerwähnten Instrumentes einen wertvollen Beitrag zur Instrumentenkunde und Aufschluß über Anwendung instrumentaler Mittel in dieser Zeit. Außer diesem in jeder Hinsicht bedeutenden Bilde enthält der Kodex eine Reihe wertvoller Einzelheiten, welche lebhaft an Burgkmairsche Lieblingsvorwürfe erinnern. Der Wolfenbütteler wie der Münchener Band gehörten wohl nicht so sehr der Hofbibliothek im eigentlichen Sinne, als der Hofkapelle an, beide sind wichtig als die unmittelbaren Vorläufer der Meisterwerke Hans Muelichs. Unter Wilhelm IV. entstanden aber auch noch mindestens 25 weitere Chorbücher, die ihren Einbänden nach auf seine Zeit zurückzuführen sind. Von der Übernahme der Bibliothek Herzog Ernsts, des jüngsten Bruders Wilhelms IV., wurde bereits berichtet. Herzog Ernst hatte der bayerische Geschichtsschreiber Johann Thurmair, genannt Aventinus, seine „Musicæ Rudimenta", Augustæ Vindelicorum 1516 gewidmet[2]. Der Sitte der Zeit entsprechend hat Nikolaus Faber (Vuolzanus), ein herzoglicher Sänger, dem Werke ein in Kanonform vertontes Epigramm vorangestellt, auf Grund dessen er lange als Verfasser des Traktats galt. Auf dem Titelblatte wird die Überreichung des Büchleins an Ernst dargestellt. Der Herzog hält dasselbe in der Hand. Vor ihm befindet sich eine Person halb knieend, wohl der Kantor Faber, von weiteren fünf Männern und einem Knaben gefolgt; der vorderste derselben könnte vielleicht Aventin sein; die Ähnlichkeit mit dem Bildnisse auf seinem zu St. Emmeran in Regensburg noch erhaltenen Grabdenkmale ist allerdings nur gering. Aus den der Schrift vorangestellten lateinischen Briefen Herzog Ernsts und Aventins ergibt sich, daß dieser als Erzieher des Herzogs die Anfangsgründe der Musica theoretica für seinen Schüler zusammengeschrieben hatte[3]. Ernst munterte seinen

---

[1] Hartig, a. a. O., S. 147 f. — Beschrieben dgl. bei Jul. Jos. Maier, Die musikalischen Handschriften der K. Hof- und Staatsbibliothek in München, I. Teil, München 1879, S. 4 ff. — Vgl. Sandberger, Beiträge, I. Buch, S. 23 ff. — Siehe ferner Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft, XIII. Jg., Leipzig 1911/12, S. 84 f.: B. A. Wallner, Die Musikalien in der Wittelsbacher-Ausstellung der Kgl. Hof- und Staatsbibliothek zu München 1911.

[2] Beschrieben bei Theodor Wiedemann, Johann Thurmair, genannt Aventinus, Freising 1858, S. 223 ff. — Ferner in Monatshefte für Musikgeschichte, I. Jg., Berlin 1874, S. 19 ff.: (R. Eitner), Nikolaus Faber. — Vgl. Sandberger, Beiträge, I. Buch, S. 14.

[3] In Clm 285 „Joannus Aventini Annales ducum Boiariæ" ist eine von Aventin niedergeschriebene Vertonung des derben Volksliedes „Der babst ist ein frummer Mann" beigebunden, abgedruckt bei Wiedemann, a. a. O, S. 228 f., die dieser Biograph Aventin als Komponisten zuschreibt.

Lehrer auf, sie in Druck zu geben, was dieser erst nach langem Zögern tat. Das Münchener Exemplar der „Musicæ Rudimenta“ (Mus. th. 4⁰ 44) läßt sich nicht als Eigentum Herzog Ernsts erkennen. Aus der von Herzog Albrecht als Grundstock der Münchener Bibliothek erworbenen Sammlung Johann Albrecht Widmanstetters stammt das unter Mus. th. 2⁰ 160, verwahrte Exemplar von Glareans „Dodecachordon“, Basileæ 1547[1], welches mit eigenhändigen Zusätzen des Verfassers sowie einer autographen Widmung desselben versehen ist, die folgendermaßen lautet: „Ornatissimo ac clarissimo viro D. Joan. Alberto Widmanstetter V. J. do. R^mi Cardinalis Augustani ab intimo Consilio Henricus Glareanus Imperatoriæ Mai. familiaris hunc codicem sua emendatum manu D. M. Anno ã Dñi natalis 1550 Calendis Jun.“

Johann Jakob Fugger, der Gründer und Schöpfer der Münchener Bibliothek, stand nicht nur mit den Gelehrten aller Disziplinen und Richtungen in freundschaftlichem Verkehr und enger Fühlung, als feiner Musikkenner trat er auch mit den Tonkünstlern seiner Zeit in nahe Beziehungen, was auch der Münchener Hofkapelle zugute kam. War doch die Fuggersche Familie überhaupt eine großmütige Förderin der Musik. Johann Jakob hatte Sigmund Salminger seine 1545 zu Augsburg erschienenen „Cantiones septem, sex et quinque vocum“[2] zugeeignet. Den „Nobilibus atque generosis inclitæ Fuggerorum domus heroibus singulis“ sind des gleichen Herausgebers „Cantiones selectissimæ, quatuor vocum“, Augustæ Vindelicorum 1548[3], gewidmet. Auf einem Einblattdrucke des Zirkelkanons Ulrich Brætels „Ecce quam bonum et quam incundum“[4], ebenfalls von Salminger herausgegeben, steht folgendes; „Generosis nobilibusque Dominis Joanni Jacobi, Georgio, Christophoro, Udalrico, Reimundo Fuggeris, Fratribus Germanis, Dominis et Mœcenatibus suis colendis, dedicavit Sigismundus Salminger.“ Den Brüdern Fugger, Marcus, Johannes, Hieronymus und Johann Jakob, widmete Orlando di Lasso sein vielsprachiges Werk „Sex Cantiones latinæ quatuor adjuncto dialogo octo vocum“ usw., München 1573[5]. Wenn auch mit der Fuggerschen Bibliothek verhältnismäßig wenige Musikbücher in herzoglich bayerischen Besitz übergingen, der Ankauf jener großartigen Notensammlung Raimund Fuggers[6] scheiterte leider, Johann Jakobs Tätigkeit als Vermittler zwischen den Künstlern und Herzog Albrecht sowie dessen Kapelle ist nicht hoch genug anzuschlagen; ihm gebührt gewiß kein geringer Anteil an der Förderung jenes glänzenden Musiklebens, welches sich in München unter Orlando di Lasso entfaltete. Bei der Anwerbung neuer Sänger und Instrumentisten, beim Ankaufe von Musikstücken und Instrumenten, ja sogar bei den Aufführungen selbst hat er, wie die Quellen ergeben, ständig eingegriffen. Den wichtigsten Bestandteil der Fuggerschen Bibliothek bildete die des Nürnberger Arztes Hartmann Schedel[7]. Derselbe hat seine Bücher größtenteils mit eigener Hand zusammengeschrieben. So besitzen wir auch zwei Musikmanuskripte, die er eigenhändig zusammenstellte bzw. kopierte, welche zu den historisch wertvollsten unserer Bibliothek gehören. Da ist vor allem jene Sammlung, welche unter dem Namen „Waltersches“ besser aber „Schedelsches Liederbuch“ bekannt ist[8] (Mus. Mss. 3232).

---

[1] Hartig, a. a. O., S. 185.

[2] Mus. pr. 4⁰ 102 (Hofkapelle).

[3] Mus. pr. 4⁰ 101 und 106/5 (Hofkapelle).

[4] Mus. pr. 2⁰ 156/2. Die vom Verfasser S. 203 ausgesprochene Meinung, es handle sich hier um eine musikalische Tischplatte (Liedertisch), vermag ich nicht zu teilen. Wohl ist aber Mus. pr. 2⁰ 156/9, Einblattdruck mit einem Kanon Sixt Dietrichs „Laudate Dominum“, das Vorbild eines im Maximilianmuseum zu Augsburg befindlichen geätzten Steintäfeleins. Vgl. hierzu B. A. Wallner, Musikalische Denkmäler der Steinätzkunst des 16. und 17. Jahrhunderts, München 1912, S. 19ff.

[5] Altbayerische Monatsschrift, hg. vom historischen Verein von Oberbayern, I. Jg., München 1899, S. 90: A. Sandberger, Roland Lassus Beziehungen zur italienischen Literatur. Abgedruckt in Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, V. Jg., Leipzig 1903/4, S. 432. — Mus. pr. 4⁰ 173 (Hofkapelle).

[6] Bayr. Allg. Reichsarchiv in München: Libri Antiquitatum, Tom. I, 1556/58, fo. 176ff. Die Herausgabe des Verzeichnisses durch Otto Ursprung steht bevor.

[7] R. Stauber, Die Schedelsche Bibliothek, nach dem Tode des Verfassers hg. von Otto Hartig, Freiburg 1908.

[8] J. J. Maier, a. a. O., S. 125ff. — Stauber, a. a. O., S. 43f., 133, 152. — Monatshefte für Musikgeschichte, VI. Jg., 1874, S. 147ff., Beilage, S. 16f., 34f., 41f.; VII. Jg. 1875, Beilage

Es enthält im ganzen 154 Lieder, von welchen Schedel selbst 132 geschrieben hat, 70 deutsche mit Musik, 26 ohne Musik, 20 französische Chansons, 18 lateinische Gesänge, 2 italienische und 16 unvollständige Stücke. Der Hauptsache nach entstand die Handschrift in Schedels Studentenzeit in Leipzig, zu einem kleinen Teil in Padua und Nürnberg. Die zweite Handschrift ist theoretischer Art, es ist der berühmte „Micrologus Guidonis in Musicam“[1] (Mus. Mss. 1500), am Schluß mit dem Eintrage versehen: „Scripsi Hartmannus Schedel nurebergensis, artium medicinæque doctor, Anno domini etc. Mcccc Lxxxxiij. Nurenbergæ.“ Mit dem Micrologus früher zusammengebunden waren die „Flores Musicæ omnis cantus Gregoriani“ des Hugo (Spechtshart) von Reutlingen, 1488 zu Straßburg gedruckt (jetzt Mus. th. 4⁰ 703)[2]. Endlich gehörte der Schedelschen Bibliothek das musikgeschichtlich merkwürdige Werk des Tritonius[3] an: „Melopoiæ sive Harmoniæ Tetracenticæ“ (Mus. pr. 2⁰ 81 bzw. Rar. 291), 1507 in Augsburg erschienen, wichtig als erster Mensuralnotendruck in Deutschland, nicht minder denkwürdig aber auch durch die dem Metrum folgende, bereits harmonisch gedachte Vertonung von Oden des Horaz und Konrad Celtes. Dem Besitze Hans Jakob Fuggers entstammt das einzige bekannte Exemplar des ältesten calvinistischen Gesangbuchs[4] „Aulcuns pseaulmes et cantiques mys en chant“, 1539 zu Straßburg gedruckt (Rar. 107). Es enthält die textlich etwas veränderten Marotschen Psalmen mit Melodien von deutschen Tonsetzern. Die Melodie des 36. Psalms wird Mathias Greiter zugeschrieben; später Sebald Heydens Passion „O Mensch bewein dein Sünde groß“ unterlegt, ging sie in Joh. Seb. Bachs Matthäuspassion über.

Der Beilagenteil enthält gleichfalls einige Nachrichten über Musikwerke besonders deren Anschaffung. So berichten die Hofkammerprotokolle von 1578 (XXIX. Bd., fo. 196ᵛ) am 25. Februar: „Ludwig Daser, Württembergischer Cappelmeister verehrt Herzog Ferdinanden ein getruckt Exemplar des Possions (!) so er Componiert, darauf sein Jme von Fl. Zalstaben 10 fl. zuverehren verschafft worden.“[5] Es handelt sich um die 1578 bei Adam Berg in München mit den Typen des „Patrocinium Musices“ gedruckte „Passionis Domini nostri Jesu Christi Historia“[6], welche Herzog Ludwig von Württemberg gewidmet war. Die Hofzahlamtsrechnungen von 1564 (fo. 135ᵛ) und 1571 (fo. 134ʳ) enthalten die Abrechnung mit Hans Muelich betreffs der Bußpsalmen Orlando di Lassos; 3800 fl. hatte der Künstler für sein Meisterwerk erhalten.[7] Auch über den Verwahrungsort dieser Prachtkodizes werden wir unterrichtet[8]. 1611 sind die Lassoschen Bußpsalmen und die Motetten Cipriano de Rores in der Beschreibung der Bibliothek durch Philipp Hainkofer genannt[9]. Das vor der Plünderung durch die Schweden 1632 aufgestellte Inventar der von Kurfürst Maximilian I. errichteten Schatzkammer nennt sie als dorthin überführt, ebenso ein weiteres um 1640, aus welchem die Beschreibung der Kodizes wiedergegeben ist. Auch ein Inventar von 1700 erwähnt sie, 1707 befinden sich die Bände unter den an die Landschaft

S. 60 f. — R. Eitner, Das deutsche Lied des 15. u. 16. Jahrhunderts, II. Bd., Beilage zu Monatshefte für Musikgeschichte, XII. Jg. 1880. Nachträge s. Monatshefte für Musikgeschichte, XIV. Jg. 1882, Beilage S. 223 ff.

[1] J. J. Maier, a. a. O., S. 156. — Stauber, a. a. O., S. 43, 107, 152.

[2] Neudruck von C. Beck, Bibliothek des literarischen Vereins, LXXXIX. Bd., Stuttgart 1868. — Vgl. Monatshefte f. Musikgeschichte, II. Jg. 1870, S. 57 ff.: R. Eitner, Hugo von Reutlingen. S. f. S. 110 f., C. Beck, Nachträge. — Stauber, a. a. O., S. 43, 107, 110.

[3] Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, III. Jg., Leipzig 1887, S. 26 ff.: R. v. Liliencron, Die Horazischen Metren in deutschen Kompositionen des 16. Jahrhunderts. — Ambros, Geschichte der Musik, III. Bd., 3. Aufl., Leipzig 1893, S. 385 ff. — Monatshefte für Musikgeschichte, XXVII. Jg. 1895, S. 15 ff.: Fr. Waldner, Petrus Tritonius. — Stauber, a. a. O., S. 43, 221, 233.

[4] O. Douen, Clément Marot et le Psautier Huguenot, I. Bd., Paris 1878, S. 302 ff. — E. Doumergue, Jean Calvin, II. Bd., Lausanne 1902, S. 511.

[5] Hartig, a. a. O., S. 297.

[6] O. Kade, Die ältere Passionskomposition, Gütersloh 1893, S. 37 ff. — Sandberger, Beiträge, I. Buch, S. 48 f. — Wallner, Musikalische Denkmäler der Steinätzkunst, S. 404 f. — Das Exemplar der B. M. trägt die Signatur 2⁰ 4.

[7] Hartig, a. a. O., S. 303, 307. — Sandberger, Beiträge, III. Buch, S. 22, 51.

[8] Hartig, a. a. O., S. 338 f., 341.

[9] Nach dem Original herausgegeben durch Christian Häutle in der Zeitschrift des historischen Vereins für Schwaben und Neuburg, VIII. Jg., Augsburg 1881, S. 82 ff.

verpfändeten Büchern. Die Beschreibung der Schatzkammer von 1780 schätzt die Bußpsalmen auf 480 fl., die Erläuterungen hierzu auf 240 fl., Rores Motetten auf 150 fl., deren Erläuterungen auf 80 fl. 1875 werden die Bände an die Bibliothek abgeliefert, wo sie sich noch heute als Mus. Mss. A und B befinden[1]. Lehrreich in jeder Hinsicht ist ein Meßkatalogauszug, den der Bibliothekar Prommer am 2. November 1566 an den Buchhändler Willer in Augsburg schickte[2]; von 18 angezeigten Musikbüchern werden folgende fünf bestellt: „Orlando di Lassus motetorum libri duo, Orlandi di Lassus quiritationes in Job, Pauli Schedii Cantiones, Joan. de Latre Motetæ, Michaelis Tonsoris cantiones“. Das zuerst genannte Werk sind Lassos „Sacræ Cantiones, vulgo Motecta appellatæ quinque et sex vocum“; es handelt sich allem Anschein nach um das zweite und dritte Buch, 1566 bei Gardano in Venedig erschienen[3]. Von des Meisters „Sacræ Lectiones novem ex propheta Job, quatuor vocum“ war die erste Auflage 1565 bei Gardano in Venedig[4], die zweite 1566 bei Phalese in Löwen erschienen[5]. Die Motetten Jean de Latres sind nicht mehr auffindbar. Hingegen ist „Pauli Schedii Melissi ... Cantionum Musicarum quatuor et quinque vocum liber unus“, 1566 vermutlich zu Wittenberg gedruckt, noch erhalten[6]. Jedoch sind Michael Tonsors „Cantiones aliquot sacræ“, 1566 bei Adam Berg in München herausgegeben, in der Münchener Bibliothek nicht vorhanden. In einer am 23. Mai 1560 an Antonio Francesco Doni gesandten Bestellung[7] von der Hand eines Fuggerbibliothekars wird „La Musica dialogo“ erwähnt. Es handelt sich um den 1544 in Venedig bei Scotto erschienenen „Dialogo della Musica“.

Vorliegender Bericht konnte nur eine gedrängte Übersicht des bewunderungswürdigen Werkes Dr. Hartigs bieten und ausschließlich die für die Musikgeschichte in Frage kommenden Stellen würdigen. Eine Fülle von Wissen auf allen Gebieten ist in dem umfangreichen Buche angehäuft, gesammelt in jahrelanger, selbstloser Forscherarbeit, welche nur der Wissenschaft dienen will. Der Verfasser hat sein Werk noch nicht abgeschlossen. Wir freuen uns, daß der zweite Teil desselben in Aussicht steht. Dieser wird Bayerns größte Zeit unter Wilhelm V. und Kurfürst Maximilian I. behandeln. Gerade dieser Teil wird für die Musikwissenschaft noch reicheres Material enthalten, fällt doch in diese Zeit die Erwerbung der Hörwart- und Werdensteinschen Sammlungen mit ihren reichen Musikbeständen.

Bücherschau

Angelis, Alberto de. L'Italia musicale d'oggi. Dizionario dei musicisti. Con appendice. 8°, XII u. 373 S. Rom 1918, Verlag Ausonia. 6 Lire.

Ballmann, Willibrord. Die Messen der Adventsonntage nach dem vatikanischen Choral. Zum Gebrauche beim Gottesdienst in moderne Noten übertragen und mit rhythmisch-dynamischen Zeichen versehen. kl. 8°. 75 S. Regensburg 1919. F. Pustet. 2 M.

Bekker, Paul. Neue Musik. (Heft 6 von: Tribüne der Kunst und Zeit. Eine Schriftensammlung, herausg. v. Kasimir Edschmid.) Berlin 1919, Erich Reiß Verlag.

Bekker, Paul. Franz Schreker. Studie zur Kritik der modernen Oper. Berlin 1919, Schuster & Loeffler.

Die beiden Schriftchen Bekkers zeigen neben seinen Vorzügen auch seine Schwäche, die Neigung zu künstlicher Geschichtskonstruktion. Eine Idee steht von vornherein fest, ihr müssen die Erscheinungen der Geschichte sich fügen. Diese seit Lamprecht sehr in Aufnahme gekommene Darstellungsweise führt Bekker dazu, für die

[1] J. J. Maier, a. a. O., S. 93 f.
[2] Hartig, a. a. O., S. 231, 321.
[3] R. Eitner, Chronologisches Verzeichnis der gedruckten Werke von H. L. Haßler u. Orlando di Lasso, Berlin 1874, S. XXXIII. B. M. Mus. pr. 4° 135/11 u. 12 (Hofkapelle).
[4] Mus. pr. 4° 135/8 (Hofkapelle).
[5] R. Eitner, a. a. O., S. XXXII.
[6] Mus. pr. 4° 15/2 (Hofkapelle).
[7] Hartig, a. a. O., S. 324. — B. Allg. Reichsarchiv Libri Antiquitatum, I. Bd., fo. 118.

moderne Oper Schemen aufzustellen: die Märchenoper Humperdincks, die Festspieloper Pfitzners, die literarisierende Musizieroper von Strauß, die Theateroper d'Alberts; sie veranlaßt ihn, für Wagner in Schreker einen Nachfolger, eine Wiederkehr des gleichen „Phänomens" zu konstruieren. Die Künstlichkeit solcher Darlegungen geht schon aus der Ausdrucksweise hervor: „So sehen wir hier eine Dramatik aus einer primären musikalischen Vision erwachsen, und zwar bezeichnender Weise aus dem Phänomen des neblig zerfließenden Klanges — des eigentlich transzendentalen Elementes der Musik". „Der musikalische Vorgang der Schrekerschen Dramatik ist die allmähliche Zusammenziehung und Verfestigung einer anfangs nur in zarten Andeutungen erfaßten Klangerscheinung, eine Zusammenziehung und Verfestigung, die aber durch die dramatische Reibung der einzelnen Handlungselemente bewirkt wird".

Wie es zur Verteidigung von Strauß Mode geworden ist, so holt Bekker auch zur Rechtfertigung von Schrekers Sexualismus sich — Mozart zu Hilfe. „Stark erotische Spannung erfüllt alle drei Werke Schrekers — dem Wesen nach die nämliche erotische Spannung, die wir bei allen großen musikdramatischen Schöpfernaturen: bei Mozart, bei Wagner finden. Der Geschlechterkampf wird stets den Kern musikdramatischer Gestaltungen bilden". Ich meine, so wenig man den Gedanken Dantes von der Liebe, die die Sonne und die andern Gestirne bewege, etwa übersetzen darf: „Die Erde ist ein Bordell", so wenig sollte man mit Geschlechterkampf-Redensarten bei Mozart arbeiten, um für moderne Bühnen-Sexualität einen Taufpaten zu haben. Ich sage das, obwohl Bekker die Vertreter solcher Ansichten „geistige Mittelstandsleute" nennt; ich fürchte, daß seine Konstruktion: „Schreker zeigt den Geschlechtskampf nicht wie Mozart als Erscheinungsspiel, nicht wie Wagner vom Standpunkt christlicher Ethik aus — er zeigt ihn als tragisches Phänomen an sich" doch nicht dazu hilft, Freund Schreker zum gleichwertigen Dritten im Bunde zu machen!

Die gynäkozentrische Weltauffassung der Schrekerschen Opern — daß ich den Punkt, um den sich alles dreht, nicht noch deutlicher bezeichne — reicht niemals zu großen Kunstwerken aus, und selbst der schärfste Gegner von Richard Strauß muß es bereits auf Grund der Stoffe Schrekers als durchaus unangebracht bezeichnen, Schreker gegen Strauß auszuspielen und Schreker, Strauß und Pfitzner gegenüber, als die Wiederkehr des Begabungsphänomens Wagner zu bezeichnen. Georg Göhler.

Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter in den Jahren 1799—1832. Mit Einleitung und Erläuterungen hrsg. von Ludwig Geiger. Neue Aufl. 3 Bde. kl. 8°. 599, 573, 639 S. Reclams Universal Bibliothek. Leipzig. Ph. Reclam jun. geb. je 5.10 *M*.

Dickhoff, E., und Bader, Georg. Die Welt der Töne. Einführung in das Musikverständnis und die Musikgeschichte. gr. 8°, XV u. 442 S. Berlin 1920, C. A. Schwetschke & Sohn. 22.50 *M*.

Diem, Nelly. Beiträge zur Geschichte der schottischen Musik im XVII. Jahrhundert nach bisher nicht veröffentlichten Manuskripten. Dissertation. Zürich-Leipzig 1919, Komm.-Verlag Hug & Co. 6 Fr.

Dittmar, Franz. Opernführer. Ein unentbehrlicher Ratgeber für den Besuch der Oper. Durchgesehen und ergänzt von Curt Magnus Franke. Hachmeister-Bücherei Nr. 310–314. kl. 8°, 272 S. Leipzig (1919), Hachmeister & Thal. 2 *M*.

Freudenberg, Wilhelm. Was ist Wahrheit? Ton und Luftwellen (Gesammelte Aufsätze). 8°. 203 S. Regensburg 1919. Gustav Bosse. 3 *M*.

Glasenapp, C. Fr., Siegfried Wagner und seine Kunst. Gesammelte Aufsätze über das dramatische Schaffen Siegfried Wagners. Mit Buchschmuck u. Zeichnungen von Franz Staſſen. Neue Folge II. Sonnenflammen. Leipzig 1919, Breitkopf & Härtel. 4°. VIII u. 130 S. Geb. 12 *M*.

Pretzsch, Paul, Die Kunst Siegfried Wagners. Ein Führer durch seine Werke. Leipzig 1919, Breitkopf & Härtel. 8°. X u. 712 S. Geb. 12 *M*.

Die beiden Werke, das umfassende von Pretzsch wie das, Siegfried Wagners achter Oper speziell gewidmete von Glasenapp, das aus dem Nachlaß herausgegeben und ebenfalls von Pretzsch mit einem Vorwort versehen ist, sind als Festgaben zum 50. Geburtstag Siegfried Wagners gedacht. Beide sind sich, abgesehen von der mehr polemischen Färbung des Glasenappschen Vortrags, in ihrer Haltung fast völlig gleich. Es sind gesinnungsfeste Erbauungsbücher für die „Getreuen", in der kritiklosen, jeden drama-

tischen oder musikalischen Einfall S. Wagners mit dem gleichen Maßstab der Bewunderung messenden Darstellung geradezu unwahrscheinliche Schriften. Ich würde, und wäre ich Richard Wagner, Beethoven oder der liebe Gott selber, öffentlich gegen solche ehrliche und gutgemeinte, aber ihren Zweck völlig verfehlende Propaganda protestieren. Die Analyse sowohl Glasenapps wie die Pretzschs, der, nach einer zusammenfassenden Einführung in Wagners künstlerische Entwickelung, der Reihe nach die dramatische und musikalische Struktur der bisherigen elf Opern seines Helden untersucht, ist ausführlich genug, um die Verfasser aus ihrer eigenen Darstellung eines wahrhaft eunuchischen Mangels an Urteil und Unterscheidung zu überführen: groß Gewolltes, das sich bei S. Wagner ab und zu findet, und Kindisches und Absurdes gilt da gleich viel. Aus meiner eigenen treuen Erinnerung möchte ich bei dieser Gelegenheit der Legende entgegentreten, als ob ein „wohlvorbereiteter Feldzug" den Erfolg der Münchener Uraufführung des „Herzog Wildfang" ins Gegenteil verkehrt hätte: das vermeintliche Signal für all die vernichtenden Urteile in der bösen, undeutschen, „artfremden" Presse, die nunmehr 18 Jahre lang das deutsche Volk in der Schätzung S. Wagners mißleitet hat! Nein, die üble Aufnahme des „Herzog Wildfang" war die ganz spontane Reaktion auf all die Absurditäten, die sich da drei Akte lang auf der Bühne abgespielt hatten.

A. E.

Habekost, Alfred. Ein wohlgemeinter Rat u. Mahnruf an Klavier spielende Musikliebhaber (Dilettanten). 8 S. kl. 8⁰. Leipzig (1919), Otto Weber. 60 Pf.

Heepe, M. Jaunde-Texte von Karl Atangana und Paul Messi, nebst experimental-phonetischen Untersuchungen über die Tonhöhen im Jaunde u. eine Einführung in d. Jaunde-Sprache, hrsg. u. bearb. Mit 50 Zeichnungen im Text. XVI u. 325 S. (Abhandlungen des hamburg. Kolonialinstituts. 24. Bd., Reihe B. Völkerkunde, Kulturgeschichte und Sprachen. 14. Bd.) Hamburg, L. Friederichsen & Co. 25 M.

Max **Hesses** Deutscher Musiker-Kalender für das Jahr 1920. XXXV. Jahrg. 2 Teile kl. 8⁰, XVIII u. 784 S.

[Um etwa 150 S. stärker geworden als der letzte Jahrgang, enthält das brauchbare kleine Handbuch diesmal ein warmherziges, temperamentvoll und persönlich gehaltenes Charakterbild Hugo Riemanns von Karl Fuchs (Danzig).]

La Mara. F. Chopin. Neubearb. Einzeldruck aus den Musik. Studienköpfen. 12. Aufl. 8⁰. 58 S. mit einem Bildnis. Breitkopf & Härtels Musikbücher. Kleine Musikerbiographien. Leipzig 1919. Breitkopf & Härtel. 2.50 M.

La Mara. Robert Schumann. Neubearb. Einzeldruck aus den Musik. Studienköpfen. 12. Aufl. 8⁰. 53 S. mit einem Bildnis. Breitkopf & Härtels Musikbücher. Kleine Musikerbiographien. Leipzig 1919. Breitkopf & Härtel. 2.50 M.

Liederbuch, Rostocker niederdeutsches, vom Jahre 1478. Herausg. v. Bruno Claussen. Mit einer Auswahl der Melodien bearb. von Alb. Thierfelder. (Der Universität Rostock zur Feier ihres 500 jähr. Bestehens gewidmet.) XXVI u. 86 S. kl. 8⁰. Rostock 1919, C. Hinstorffs Hofbuchdr. 5 M.

Mautner, Konrad. Alte Lieder und Weisen aus dem steyermärkischen Salzkammergute. Gesammelt und herausgegeb. (Gedruckt mit Unterstützung der Akademie der Wissenschaften in Wien). XXI u. 412 S. 8⁰. Wien (1920). Stähelin & Lauenstein. 16.80. M.

Meumann, E. Einführung in die Ästhetik der Gegenwart. Dritte Auflage. (Wissenschaft u. Bildung in Einzeldarstellungen aus allen Gebieten des Wissens, Nr. 30.) kl. 8⁰, 179 S. Leipzig 1919, Quelle & Meyer. 3 M.

Müller, Georg Hermann, Dr., Ratsarchivar und Stadtbibliothekar in Dresden. Richard Wagner in der Mai-Revolution 1849. 8⁰, 63 S., mit 2 Bildnissen. Dresden 1919, Oskar Laube Verlag.

Musik-Taschenbuch für den täglichen Gebrauch. (Edition Steingräber Nr. 60). 16⁰, 415 S. Leipzig [1919], Steingräber Verlag. 2.50 M.

Nef, Karl. Einführung in die Musikgeschichte. 8⁰, 300 S. Basel, Verlag v. Kober, C. F. Spittlers Nachf. 10 Fr.

Realkatalog der Bayerischen Staatsbibliothek München. Übersicht über die Musikalien. Neubearbeitung. 8⁰. VI u. 25 S. (Nicht im Handel.) München 1920. Kunstanstalt und Buchdruckerei A. Huber.

Schering, Arnold. Die expressionistische Bewegung in der Musik. In: Einführung in die Kunst der Gegenwart. Von Max Deri, Max Dessoir, Alwin Kronacher, Max Martersteig, Arnold Schering, Oskar Walzel. S. 139—161. 8°, 178 S. Leipzig 1919, E. A. Seemann. 13.75 *M.*

Scholz, Hans. Harmonielehre. (Aus Natur und Geisteswelt. Sammlung wissenschaftlich-gemeinverständlicher Darstellungen. 703. u. 704. Bändchen.) 168 S. Leipzig 1920, B. G. Teubner. 3.50 *M.*

Schweitzer, Albert. J. S. Bach. Vorrede von Ch. M. Widor. 3. Aufl. XVI u. 844 S. mit einem Bildnis. gr. 8°. Leipzig 1920. Breitkopf & Härtel. 25 *M.*

Stöhr, Richard. Musikalische Formenlehre. 3., vollständig umgearbeitete und vermehrte Auflage. 3. Tausend. 4°, VIII u. 476 S. Leipzig (1919), C. F. W. Siegels Musikalienhandlung (R. Linnemann). 20 *M.*

Storck, Karl. Deutsche bildende Kunst und Musik. In: Deutschvölkisches Jahrbuch 1920. S. 201—217. Herausgegeben mit Unterstützung deutschvölkischer Verbände von Georg Fritz. 8°, 251 S. Weimar 1920, Alexander Duncker. 10 *M.*

Strümpell, Adolf v. Gedanken und Anregungen zu einer Umgestaltung des Leipziger Konzertwesens. gr. 8°, 18 S. Leipzig [1919], F. Jost. 80 *Pf.*

Die Tabulaturen des Organisten Hans Kotter. Ein Beitrag zur Musikgeschichte des beginnenden 16. Jahrhunders von Wilhelm Merian. Baseler Dissertation. XIV u. 103 S. Leipzig 1916, Breitkopf & Härtel.

Von Paul Hofhaimers Spiel auf Tasteninstrumenten haben wir begeisterte Berichte von Ohrenzeugen, nicht aber eine Überlieferung, die unmittelbare Anschauung seiner Kunst zu geben vermöchte; unsere Kenntnis seiner Art wird durch Werke seiner Schüler vermittelt, wobei es kaum ohne Trübungen des Blicks abgehen kann, denn auch die Besten hatten seine Größe nicht.

Nachdem E. Paesler Hans Buchners theoretisch-praktisches Fundamentbuch behandelt hat, will Merian in einer großangelegten Arbeit den etwa gleichaltrigen Zeitgenossen Buchners, Hans Kotter (um 1485—1541) und seine Tabulaturen — Handschriften der Baseler Universitätsbibliothek F IX, 22; F IX, 58 und F VI, 26 (c) — zum Gegenstand der Untersuchung machen. Der Arbeit erster Teil soll Kotters Leben beschreiben und die musikalische Tätigkeit B. Amerbachs, für den die Tabulaturen bestimmt waren, schildern; der zweite[1] wird sich mit den Handschriften und der Aufzeichnung der Stücke, deren Umschreibung in moderne Notation im vierten Teil gegeben wird, befassen; der hier vorliegende dritte Teil untersucht die Stücke nach „Stil, Vorlage, Bearbeitung und besonders auch auf formalen Aufbau" hin, steht also in engstem Zusammenhange mit dem noch nicht veröffentlichten vierten.

Von acht Tanzsätzen und zehn freien Stücken scheidet Merian 46 „Liedsätze", Intavolierungen von deutschen, niederländischen, italienischen und französischen Gesängen, aber auch geistlichen (lateinischen) Vokalvorlagen: Antiphonen, Motetten, Sätzen aus der Messe und dem Salve regina. Merian nimmt für die meisten der intavolierten Stücke ein Klavierinstrument in Anspruch, ohne ihre Anwendung auf die Orgel geradezu abzulehnen; außer auf die Tänze, die für den Vortrag auf der Kirchenorgel nicht wohl in Betracht kommen, stützt er sich auf zwei Bemerkungen — eine in einer der Handschriften, die andere in einem alten Katalog —, die die Tabulatur dem Clavichord zuweisen, und scheint in anderen Teilen seiner Arbeit noch Gründe für seine Annahme in Bereitschaft zu haben. Das auf S. 4 beigebrachte technische Argument überzeugt nicht recht: es geht an der Erklärung der Anwendung der Koloratur auf die Orgel, deren Töne beliebig lange ausgehalten werden können, vorüber, wenn es das Verklingende der Klaviersaite als Anlaß für die Kolorierung hinstellt. Daß die Tanzsätze, besonders die reinen, eine nicht kolorierte Melodie in der Oberstimme führenden, zum praktischen Gebrauch bestimmt, also dem häuslichen Musizieren zugedacht waren, kann kaum bestritten werden; sie gehören dem Klavier in erster Linie. Schon aus dieser Erwägung sind Kotters Tabulaturen als erste Zeugen für eine von der Kirchenorgel unabhängige Klaviermusik wichtig und wert wissenschaftlich behandelt zu werden.

In der Untersuchung der großenteils wohl von Kotter intavolierten Liedsätze wird, nachdem der Text an der Hand einer dem Verfasser

[1] Inzwischen veröffentlicht im „Archiv für Musikwissenschaft" II (1920), S. 22 f.

erreichbaren Vorlage festgestellt ist, die Frage nach dem Autor der Vokalpartitur, sei er nun Komponist oder Bearbeiter eines Tenors, und damit die Frage nach dem Intavolator erörtert; es werden die Fäden verfolgt, die in andere Werke, in Liederbücher, Sammlungen von Chansons, in Instrument- und Lautentabulaturen führen. So stellt sich eine Reihe von Beziehungen her, die trotz der Vorarbeiten Eitners, Radeckes und J. Wolfs ihren selbständigen Wert hat. Sehr zu gute kommt dem Verfasser hier seine gediegene philologische Schulung, die dem Leser das angenehme Gefühl völliger Sicherheit gibt, und seine in ihr erworbene Selbstzucht, die auch in dem stark ausgebauten Apparat der Fußnoten das Aufsuchen entfernterer Zusammenhänge, wozu der Stoff reizt, verbietet und die dem Ganzen eine schöne Geschlossenheit verleiht. Der nun folgende analytische Abschnitt befaßt sich mit dem Bau der Stücke: deutsche und französische Liedformen werden aufgewiesen, die Einsatzfolgen der Stimmen und ihre Intervalle, sowie etwa im Satz vorwaltende Eigentümlichkeiten, besonders rythmischer Art, werden festgestellt. Eine Anmerkung nimmt Beobachtungen auf dem Gebiete der Textkritik und der Kompositionstechnik auf, die letzteren, ohne sie eigentlich zu verwerten. Zwischen der in der Tabulatur zum Ausdruck gebrachten Formung des Kunstwerkes und der Vokalvorlage steht der Intavolator, in unserem Falle sehr oft Kotter; seine Stellung ist sein Individuelles; sie nach der einen und der anderen Seite hin zu bestimmen, die Technik, mit der er hier gibt, dort nimmt, zu untersuchen, sie mit der anderer Meister, zunächst wohl Buchners, zu vergleichen, und so seine Persönlichkeit, seinen Stil enger zu umreißen — diese Arbeit wäre trotz einiger Ansätze noch zu leisten. Einstweilen findet sich Loewenfelds Beobachtung eines für Kotters Schreibweise bezeichnenden rythmischen Gebildes bestätigt. Ein näheres Eingehen auf die in der Vokalvorlage wirksamen Konstruktionsprinzipien würde dann auch erweisen, daß für Hofhaimers Faktur andere Momente in Betracht kommen, als die nur für einen Teil seiner vierstimmigen, nicht aber für die dreistimmigen Liedsätze nachweisbare Trennung der Melodieglieder durch Pausen. Im Zusammenhange mit diesen stilkritischen Fragen könnte die Untersuchung Ausführungsproblemen energischer zugewandt, ja vielleicht die systematische Behandlung der von der Tabulatur aus erfolgreich zu belichtenden, von Merian absichtlich mit Zurückhaltung berührten Akzidentienfrage gewagt werden. Einige feine Andeutungen über die schon so früh (erstes Drittel des 16. Jahrhunderts) eintretende Abspaltung eines selbständigen Klavierstils von dem nur für die Orgel bestimmten Satz zeigen, daß dem Verfasser die Eignung für stilkritische Studien keineswegs abgeht.

Den Anlaß zu solchen Untersuchungen geben die in F IX, 22 und F IX, 58 aufgezeichneten Tanzsätze, für die eine klavieristische Ausführung in der Regel anzunehmen ist. Lassen auch deren einige die der Tanzmusik nötige straffe formale Gliederung vermissen, so geht es wegen ihrer Anschriften, wie Spanyöler Tancz, Hopper dancz, nicht an, sie anderen, freien Bildungen anzureihen; in ihrer Formlosigkeit berühren sie sich mit den zeitlich vor ihnen liegenden, offenbar für das Zusammenwirken mehrerer Instrumente gedachten Tänzen in den drei handschriftlichen Stimmbüchern, die in Berlin unter dem Zeichen 40098 (früher Z 98) liegen. Daß aber in Deutschland sich schon früh eine praktisch verwendbare Kunsttanzmusik entwickelte, die sich von Polyphonie und Tenorpraxis frei macht, beweisen zwei Stücke von Joh. Weck, die wiederum ihre frühere Entsprechung in einigen vierstimmigen Sätzen der Augsburger Handschrift 142a haben. Parallelführung der Stimmen in Einklang, Quinte und Oktave scheint, da sie sich dort und hier findet, ein altes Vorrecht der Tanzkomponisten zu sein. Die charakteristische Wiederangabe der Schlußnote, die Neigung zum reinen Dur, die Wiederholung leicht einprägbarer Melodieformeln und die Zuordnung eines Nachtanzes zum Vortanz sind auch diesen Tänzen der Kotterschen Tabulaturen eigen.

Kotter hatte zur Komposition von Tanzmusik, wie er selbst gesteht, keine innere Neigung; als schaffender Künstler zeigt er sich auf einem anderen Gebiete mit mehr Glück. Die meist dreistimmigen freien Sätze mit Tonartenbezeichnungen und wechselnden Anschriften, wie Praeludium, Prooemium, Anabole, Fantasia, Praeambulum, Harmonia, die in dieser frühen Zeit wohl noch keine formalen Unterscheidungen bedeuten — die ungleiche Art gleich benannter Sätze spricht ein deutliches Wort — stammen auch der Erfindung nach von ihm. Die dem klassischen, aber auch dem mittelalterlichen Sprachgebrauch entlehnten Bezeichnungen haben, wie das ein- oder zweimal erscheinende Carmen, einen auf Musikstücke beziehbaren Sinn, während oft, z. B. in 40098 oder in der Münchner

Handschrift 1516 (Maier Nr. 204) Wortbildungen von völlig rätselhafter Beschaffenheit auftauchen; sie alle wurden den Stücken wohl von Humanistenhand zuerteilt. Auch in diesen freien Sätzen erkennt Merian selbständige, vom Orgelstil unabhängige Klavier-(Clavichord-)Kompositionen, die ihren stilistischen Zusammenhang mit der vokalen Polyphonie teils zeigen, teils aber auch — und das ist die interessantere Gruppe — verleugnen und eine rein akkordische Setzweise, die übrigens Hofhaimers mehr als dreistimmiges Lied schon zu großer Deutlichkeit entwickelt, bevorzugen. Das Gegeneinanderstellen zweier Stimmgruppen, wie es am reinsten eine ricercarhafte Fantasia in ut zeigt, ist aus dem Stil Josquins bekannt, findet sich aber auch in einem zweifellos instrumental gemeinten Stück der aus der Zeit des Oeglinschen Liederbuches stammenden Augsburger Handschrift.

Die von J. Wolf als Marke für ein Instrumentalstück gedeutete Bezeichnung Carmen erfährt durch Merians Untersuchung eine neue Beleuchtung. Mit der Theorie, die vom Carmen als der texttragenden Oberstimme in Verbindung mit dem Tenor und Kontratenor spricht, steht die Praxis im Widerspruch: zwei nach Hofhaimerschen Liedern bearbeitete Sätze tragen mit ihrem Übergang in die Tabulatur — nicht in den Stimmbüchern — die Anschrift Carmen; Kotter spricht in einem Brief an Amerbach von einem Tanz, den er auf Begehren gemacht, und von dem „adieu meß amourß mit nachfolgendem carmen“, das er „in die schrift verfaßt“, intavoliert habe; auch hier tritt der Ausdruck erst im Bereich der Tabulatur auf; in einem (von Paesler, V. f. M. W., V, 7 angeführten) Briefe erwähnt Kotter der Sendung zweier welscher Carmina, wobei welsch umsoweniger auf einen Text bezogen zu werden braucht, als in demselben Zusammenhang von einer „fug Allombra“, einem Instrumentalstück, das Hans Buchner überantwortet werden solle, die Rede ist: wie von welschen Tänzen sprach man von einem welschen Carmen. Merians Vermutung, es handle sich um die Anwendung der Benennung „Lied“ auf ein lied- oder chansonartiges Instrumentalgebilde, glaube ich mit der Beobachtung stützen zu können, daß das in der Handschrift in 8⁰ der Münchner Universitätsbibliothek 328—331, fol. 136ᵛ (Tenorheft) bewahrte textlose Carmen in sol (andernorts fälschlich in re bezeichnet) von Paul Hofhaimer als Tenor die Chanson von Busnois „Je ne demande“ (Paris, Bibl. Nat. f. fr. 15123) führt, im Anfang wörtlich, dann in Umspielungen des cantus firmus; ist auch nur die Altstimme mit Sicherheit als instrumental erfunden anzusprechen, so ist doch das Fehlen jeden Textes — wie an den übrigen mit Carmen und der Tonart gezeichneten Stücken —, das Fehlen jeder Andeutung auf eine dem Komponisten und seiner Zeit wohl bekannte Vokalvorlage Grund genug, die Anschrift Carmen als etwas bewußt dem Vokalsatz Entgegengesetztes zu nehmen.

Hoffentlich ist es dem Verfasser der einen interessanten Winkel im deutschen Musiktreiben zu Beginn des 16. Jahrhunderts beleuchtenden Arbeit vergönnt, den ersten und namentlich den letzten Teil bald vorzulegen!

Zu Seite 23/4 des dritten Teiles wäre zu bemerken: wenn Kotter das in der dem Verfasser vorliegenden Überlieferung stehende es mißachtet und e mit cis (statt es mit c) schreibt, so tut er das in der Kenntnis der Discantregel, die die Sexte der Oktave entgegenzuspannen gebietet, einerlei, ob durch Erhöhung des oberen oder durch Vertiefung des unteren Tones; an eine auch nur von ferne geplante Ausweichung nach B dur, die Merian für die Vorlage anzunehmen scheint, ist nicht zu denken. Daß auch heute noch die Wahl, stehen nicht andere Hindernisse im Wege, frei ist, zeigt die Behandlung der Akzidentien zu den gleichen Kompositionen durch H. Riemann und J. Wolf (z. B. am Beginn des Benedictus von Graciosus de Padua, Hb. d. Mg. II 1, S. 23 — Gesch. d. Mensuralnot. III, S. 150, oder im Madrigal des Johannes de Florentia, Riemann I 2, S. 311, die ersten beiden „Takte“ — Wolf III, Nr. 38, „Takte“, 49—51).

Ein Druckfehler ist in der Anmerkung 2 auf Seite 50 stehen geblieben, wo die Jahreszahl 1512 heißen muß. Th. W. Werner.

Tetzel, Eugen. Das Problem der modernen Klaviertechnik. Zweite, umgearbeitete Aufl. 173 S. 8⁰. Leipzig 1916, Breitkopf & Härtel. 5 *M.*

Der Verfasser hat sein Buch erweitert, vertieft und mit Recht mehr auf einen belehrenden Ton abgestimmt. Sachliche Erörterungen sind in den meisten Fällen nutzbringender als Polemik gegen Andersdenkende. Die Darstellung Tetzels zeugt, wie alle Arbeiten des Verfassers auf diesem Gebiete, von sorgfältiger Beschäftigung mit den dort auftauchenden Fragen und von seiner fortschrittlichen Denkrichtung. Ich

wünschte sie mir noch mehr in die Breite gehend und in ihren Voraussetzungen sowohl als auch in ihren Folgerungen ausführlicher erörtert. Auch die Disposition des Stoffes könnte strenger sein, allein schon hinsichtlich der Sonderung in analytisch-begriffliche und methodisch-praktische Erörterungen. Daß das Buch vorwiegend nur die Mittel des Klavierspiels behandelt, seine Ziele aber nur streift, und auch der Pflege des musikalischen Vorstellungslebens nur beiläufige Ausführungen widmet, mag in der Absicht des Verfassers liegen. Ich glaube aber, der Wert seiner Arbeit würde steigen, wenn er sie durch eingehendere Berücksichtigung dieser Punkte zu einer systematisch geschlossenen Darstellung der Voraussetzungen, Wege und künstlerischen Ziele des Klavierspiels abrundete. Herm. Wetzel.

Ursprung, Otto. Jacobus de Kerle (1531/32—1591). Sein Leben umd seine Werke. 113 S. München 1913.

Diese Münchener Dissertation bringt uns die Biographie Kerles; die gesamte Arbeit ist einem Kerle gewidmeten bayrischen Denkmälerband vorbehalten. Die Arbeit bringt Ordnung in die noch bei Eitner ziemlich verwirrte Lebensbeschreibung des niederländischen Meisters. Kerle, geboren in Ypern um 1531/32, ist zuerst (1555—1562) als Kapellmeister und Organist in Orvieto nachweisbar; in diese Zeit fällt eine Reise nach Venedig, zur Überwachung zweier Druckwerke unternommen (1561). Seine Bestellung zum Kapellmeister der Privatkapelle des Kardinals Otto Truchseß von Waldburg, Bischofs von Augsburg, in Rom, verschafft ihm Gelegenheit zu einer interessanten Reise nach Barcelona, 1563/64, deren Endziel — Dillingen ist; dort aber löst im Mai 1565 der Kardinal Schulden halber seine kleine Kapelle auf, und Kerle wendet sich nach seiner Geburtsstadt, wo er Ende dieses Jahres als Kapellmeister der bischöflichen Kathedrale erscheint. Schon im Mai 1567 aber verliert er auch diese Stelle wegen eines tätlichen Angriffs auf einen Amtsbruder, erleidet die Strafe der Exkommunikation, von der zu lösen er sich wieder nach Rom wenden muß. Durch Vermittlung seines alten Gönners, Kardinal Otto, wird er am 18. Aug. 1568 zum Organisten am Augsburger Dom bestellt; verstimmt über seine Zurücksetzung bei einer Kapellmeisterwahl verläßt er 1575 Augsburg und hat sich wohl nach Kempten an die Benediktiner-Reichs-Abtei gewandt. Am 28. März 1579 erhält er ein Kanonikat zu Cambrai; die Kriegswirren treiben ihn nach Köln; 1582 trifft ihn endlich eine Berufung Kaiser Rudolfs II. als Hofkaplan; in Prag ist er am 7. Jan. 1591 gestorben.

Die Daten zu diesem wechselvollen Lebenslauf sind mit größtem Fleiß zusammengetragen; das Büchlein bietet überhaupt einen großen Stoffreichtum; insbesondere erfährt man Neues über die Musikzustände in Dillingen, Augsburg (Einrichtung der Domkantorei) und Prag unter Rudolf II. A. E.

Volbach, Fr. Das moderne Orchester. 2. Teil. Das Zusammenspiel der Instrumente in seiner Entwicklung. 2. Aufl. (Aus Natur und Geisteswelt, Nr. 715.) Leipzig u. Berlin, B. G. Teubner.

Das kleine Bändchen gibt allerhand Nützliches und Brauchbares. Es könnte aber weit mehr geben, wenn es die Einleitung und den 1. Abschnitt mit seinen beschreibenden Aufzählungen einzelner alter Instrumente auf zwei Seiten zusammenzöge und sich auch sonst viel strenger an das Thema hielte! Von dem, was über Liszts Faust-Symphonie, über Richard Strauß, Hans Pfitzner, Bizet usw. gesagt wird, hat nicht ein Zehntel Beziehung zum Thema! Man muß das besonders deshalb rügen, weil der Verf. im Vorwort mehrmals betont, daß ihm der Raum gefehlt hätte. Er hätte ihn sich durch strenges Festhalten an seiner Aufgabe leicht (mindestens 20 von 120 Seiten!) selbst schaffen können. Georg Göhler,

Volkmann, Hans, Emanuel d'Astorga. Zweiter Band: Die Werke des Tondichters. Mit Proben der Handschrift Astorgas in Nachbildung und einem Notenanhang. 8⁰, 248 S. Leipzig 1919, Breitkopf & Härtel. 7 M.

Acht Jahre nach der Veröffentlichung seiner Astorga-Biographie hat Hans Volkmann sein Versprechen eingelöst, das Charakterbild Astorgas auch durch eine Würdigung seiner noch erhaltenen Werke nach der geistigen und musikgeschichtlichen Seite abzurunden; es galt diesmal nicht, den romantischen Schutt aus dem Weg zu räumen, um zu den reinen biographischen Quellen zu gelangen, sondern es fehlte, von den wenigen brauchbaren Neudrucken des Stabat Mater, einer Kantate (Riemann) und eines Duetts (Landshoff) abgesehen, sowohl an fördernder wie an hemmender Vorarbeit überhaupt. Der Gang der Untersuchung war gegeben. Volkmann läßt zunächst dem Stabat Mater, dessen

Entstehungszeit er mit Sicherheit in die Jahre 1708 oder 09 (Neapel oder Rom) setzt, eine erschöpfende Analyse zuteil werden. Das Werk gewinnt durch diese ungeahnt frühe Datierung zu seinem rein musikalischen Reiz noch stark an geschichtlichem Interesse: es ist trotz der inneren Gegensätze seiner Mittel — dem unbetonten Archaismus seiner polyphonen Teile und der in die Zukunft weisenden poetisierenden Behandlung des Orchesters in seinem „Virgo-Virginum“-Satze — von einer ganz merkwürdigen stilistischen Geschlossenheit und Einheitlichkeit. Auch die Würdigung des einzigen erhaltenen Aktes der Pastoraloper Astorgas, des „Dafni“ (1709), bringt eine Überraschung. Astorga zeigt sich in ihr gerade in der Charakterisierung der beiden komischen Figuren, Selvaggia und Dameta — die erste die neckische Schäferin, Dameta der verliebte Alte —, in der Gestaltung der Buffoszenen als ursprünglicher Erfinder; sie „leiten geradeswegs auf die vollentwickelte Opera buffa Pergolesis hin“. Das Wesen der schöpferischen Persönlichkeit Astorgas zu erkennen, sind jedoch seine in großer Zahl erhaltenen Kantaten — Volkmann weist 201 Kammerkompositionen nach, von denen er 161 unzweifelhaft echte Kantaten und 8 Duette von mehr oder weniger unsicherem Gut scheidet — die sicherste Grundlage. Aus der Untersuchung dieses reichen Materials, das Volkmann mit dem größten Opfersinn vollständig zusammengetragen hat, ersteht nun wieder nicht der romantische Mann der „sanften Schwermut“, sondern einer der heitersten und liebenswürdigsten Vertreter der neapolitanischen Schule, der die „Galanterie“ seines melodischen Ausdruckes allerdings durch die Feinheit, Gediegenheit und Eigenart seiner Arbeit — er baut seine Arie mit Vorliebe auf kleinstem motivischem Material auf, was wieder die ungewöhnliche imitatorische Belebtheit seiner Bässe zur Folge hat —, durch Kühnheit und zugleich Geschmack im Harmonischen, durch sinnvolle Anwendung der Koloratur, auf eine höhere Stufe der Kunstwürdigkeit hebt. Auf eine eingehendere Vergleichung des Kantatenkomponisten Astorga mit einigen seiner Zeitgenossen, vor allem mit Scarlatti, Caldara, Lotti — eine Vergleichung, die reizvoll und fruchtbar wäre —, hat Volkmann mit gutem Grund Verzicht geleistet: sie hätte die Proportionen seines Werkes verschoben. Er begnügt sich in den drei Kapiteln, die dem Kirchen-, dem Opernwerk und den Kantaten Astorgas gewidmet sind, mit kursorischen Einführnngen, die man in ihrer Gedrängtheit als Meisterstückchen ansprechen muß. Ein reiches Anschauungsmaterial: außer zahlreichen Notenbeispielen das Faksimile einer autographen Arie, ein Satz des Stabat Mater, eine Arie aus dem „Dafni“ und die vollständige Wiedergabe der im 18. Jahrhundert verbreitetsten Kammerkantate Astorgas („In questo core più va crescendo“), endlich der Abdruck des ganzen Textes zu Astorgas Pastoraloper, machen das Buch noch wertvoller. Es ist, summa summarum, in seiner Akribie, Vollständigkeit, Vorsicht der Untersuchung und Klarheit der Darstellung das Muster einer biographischen Arbeit, dessen die deutsche Musikwissenschaft sich rühmen kann. Dem ersten Band hat Volkmann noch einige biographische Ergänzungen nachtragen können. Sie betreffen hauptsächlich Astorgas Wiener Beziehungen sowie sein Todesdatum. Danach hat der Landaufenthalt Astorgas in oder bei Znaim (1713) nur als eine Wiener Episode zu gelten, da Astorga Wien erst im Mai 1714 verließ. Als Ort und Zeit seines Todes wird man Lissabon und das Jahr 1757 annehmen dürfen, wenn er nicht gar schon ein Opfer des Erdbebens von 1755 geworden ist.

A. E.

Wagenmann, J. H. Enrico Caruso und das Problem der Stimmbildung. 2. verb. Aufl. gr. 8°, 77 S. Leipzig 1919, J. Räde. 4.50 *M*.

Weinmann, Karl. „Stille Nacht, heilige Nacht“. Die Geschichte des Weihnachtsliedes. Mit 7 Bildern. 2. Aufl. 8°. 70 S. Regensburg 1919. F. Pustet. 3 *M*.

Weinmann, Karl. Das Konzil von Trient und die Kirchenmusik. Eine historisch-kritische Untersuchung. Leipzig 1919, Breitkopf & Härtel. 155 S. 5 *M*.

Der Verfasser gliedert seinen Stoff in I. Historischer Teil: die Kirchenmusik in der 22. Sitzung des Konzils; die Kardinalkommission von 1564/65. II. Musikkritischer Teil: die Cantus firmi und Titel der Kompositionen; Textbehandlung; die Diminuationspraxis der Sänger (für die Allgemeinkenntnis des durchimitierten Stils der wertvollste Teil der Arbeit); Orgelmusik und Orgelspiel. III. Palestrina und die Missa Papae Marcelli: der „neue Stil“ der Messe (lediglich textkritische Untersuchungen über Palestrinas Vorrede zur Publikation der Messen 1567); ihre ältesten Quellen (Codex 18 des Liberianischen Musikarchivs aus etwa 1562

und Codex 22 des Sixtinischen Archivs, also die Messe bereits vor der Kardinalskommission 1564/65 komponiert); Papst Marzellus II. und die Missa P. M. (die Komposition der Messe hängt vermutlich mit der Rüge zusammen, welche der Papst am Karfreitag 1555 seiner Kapelle erteilen mußte; s. dazu unten!).

Die Arbeit ist zunächst eine gute Zusammenfassung dessen, was bisher über obiges Thema bekannt geworden. Sie stützt sich u. a. auch verschiedentlich auf einige Münchener Dissertationen, welche Weinmann in wichtigsten Punkten vorgearbeitet haben und von ihm reichlichst verwertet werden. Doch weiß Verfasser auch einzelne neue Beiträge zu geben, überhaupt über den Stand der damaligen Kirchenmusik gut zu unterrichten. Eine erschöpfende Darstellung, wie Verf. laut Vorwort meint, wird indes nicht geboten. Nicht im Hinblick auf verschiedene Kleinigkeiten und episodenhafte Einzelheiten, welche die von der Görresgesellschaft besorgte Publikation von Konzilsakten noch aufdecken wird, ist dies gesagt, sondern bezüglich grundlegender Fragen. Verf. untersucht nämlich seinen Gegenstand in völliger Loslösung von der weltlichen Musik bzw. der Gesamtentwicklung der Musik und hat damit gerade das Kernproblem und die interessantesten Gesichtspunkte außer acht gelassen. Darum sind die Ausführungen in D. d. T. i. B., X 1 (Aichinger-Bd.), wo Kroyer die Musikbestrebungen des Konzils (und die nachfolgende Choralreform) in treffender Weise in den Rahmen der gesamten Stellungnahme des Humanismus gegen den Kontrapunkt einstellt, als notwendige Ergänzung heranzuziehen. Bereits mit den Humanistenoden beginnt die Abneigung gegen die traditionelle Kunst, welche zum „Kampf gegen den Kontrapunkt" wird. Die Forderung nach Verständlichkeit des Textes, welche Papst Marzellus in seiner Karfreitagslektion an die Sänger zum Ausdruck bringt, ist ein klassischer Beleg für den inneren Zusammenhang von kirchenmusikalischer Reform und humanistischer Musikauffassung. Des weiteren zeigt ein Blick auf die über weltliche Lieder aufgebauten Messen und ihr Vorkommen noch um die Konzilszeit und auch nach derselben, daß nicht, wie Verf. meint, auf das Einschreiten der Kirche hin, sondern infolge eines innermusikalischen Klärungsprozesses solche weltliche cantus firmi und Themen allmählich ausscheiden. In Dirutas Transilvano (V. f. M. W., VIII [1892]) steht nun eine hochinteressante Stelle zu lesen: „Warum es den Tanzspielern nicht gelingt, auf der Orgel zu spielen. D. So ist es. Und daher kommt es, daß das heilige Tridentiner Konzil verboten hat, auf den Kirchenorgeln Passi e mezzo und andere Tanzstücke, sowie schlüpfrige und unanständige Lieder zu spielen. Denn weltliche und heilige Dinge dürfen nicht miteinander vermischt werden. Es scheint auch, die Orgel erträgt es gar nicht, daß solche Spieler sie behandeln (nämlich mit klavieristischer Spieltechnik) usw." Diese Stelle beleuchtet nicht nur klar die damalige Organistenpraxis, sondern gibt darüber hinaus das damalige ästhetische Empfinden für die Unterschiede zwischen weltlicher und kirchlicher Musik zu erkennen. Das Gefühl für derartige Unterschiede ist schon seit längerer Zeit vorhanden, nämlich seit dem Aufkommen der an Eigentümlichkeiten reichen Madrigal- und weltlichen Liedliteratur und der immer klarer sich ausbildenden Instrumentalformen (nebenbei bemerkt zu S. 100: die Namen Ricercar, Fantasia, Toccata usw. sind gewiß nicht synonym!); und Diruta hat hierfür die erste theoretische Begründung gegeben. Die Konzilsforderungen sind also ein Niederschlag der humanistischen Musikauffassung und des damaligen musikästhetischen Empfindens. Das lange Kapitel über den „neuen Stil" der Missa Papae Marcelli ist ebenfalls stark verzeichnet, weil der Verf. jede Stilkritik, d. i. musiktechnische Analyse der in Frage stehenden Missa Papae Marcelli und Vergleichung mit den sonst bei Palestrina sich offenbarenden Stileigentümlichkeiten sonderbarerweise vermeidet. Lediglich eine philologische Worterklärung der von Palestrina in der Vorrede gebrauchten Wendung „novo modorum genere" kann niemals die Lösung des Rätsels geben. So kommt denn Verf. zu dem Ergebnis, Palestrina habe mit dieser Redewendung nach dem vorausgegangenen Band weltlicher Gesänge (Madrigale) lediglich seinen neuen „zweiten Messenband" bezeichnen wollen (S. 131). Eine stilkritische Vergleichung der Schreibweise um 1560 mit jener der unmittelbar vorausgehenden Epoche aber zeigt, daß durch die Ausscheidung der letzten anhaftenden Instrumentalismen und Ausbildung eines reinen Vokalstils, die mit dem nun einfacher gewordenen Notenbild zusammenhängende Möglichkeit die Diminuationen anzubringen, die verschiedenen in den Kirchenstil aufgenommenen Madrigalismen, wie Tonmalerei, Periodenbildung, die langsam aber sicher sich einschleichende Chromatik usw., tatsächlich eine neue Art des Musizierens herausgewachsen ist. Und wie war

das Ohr der Musiker und der Musikfreunde, welche in den Aufführungen Werke älteren und neueren Stils nebeneinander hören konnten, für das Erfassen solcher Dinge geschärft! Also Grund genug für die damaligen Meister, in ihren Vorreden von einem novum modorum genere etc. zu reden! Bei Palestrina liegen die Verhältnisse nicht anders. Das ist allerdings ein ungeheurer Komplex von Fragen, der da berührt werden muß, sobald man die Redewendung von „novo modorum genere“ oder das kompositorische Wirken Palestrinas unter die Lupe nimmt. Die kleinliche Auffassung, welche bezüglich Palestrinas Madrigalkomposition dem humanistisch so hochstehenden Papst imputiert wird, dürfte damit völlig ausscheiden (s. S. 129; vgl. dazu die Feststellung durch Einstein, daß Palestrina auch später noch Madrigale komponiert hat); es spricht aus späteren Werken Palestrinas lediglich die abgeklärte Denkungsart des Alters, welche über die schwärmerische Liedkomposition der jüngeren Jahre in echt humanistischer Ausdrucksweise urteilt. Dasselbe finden wir z. B. bei Orlando di Lasso. Es verlangt sodann Folgendes eine eingehende Berichtigung: Nicht Grancola, 1727, ist der Vater der Palestrinalegende vom „Retter der Kirchenmusik“ (S 11), sondern bereits Praetorius, Syntagma II, 150 (1619 erschienen), trägt sie vor (s. B. A. Wallner, in Sandberger-Festschrift, S. 285), und dieser bezog solche Meinung anscheinend unmittelbar aus Italien, dem Lande nicht nur der gaia scienza, sondern auch des Enthusiasmus und der überschwenglichen Ausdrucksweise. Falls aber die Palestrinalegende nicht italienischen Ursprungs ist, dürften die Bestrebungen Zwinglis auf völlige Abschaffung des Kirchengesangs, die rigoristische Stellung Calvins wie gegen die Künste überhaupt so auch gegen die Musik, die Drohungen Karlstadts, die Beschlüsse der reformierten Kirchensynoden von Dortrecht 1574 und 1578, welche die Orgel aus den Kirchen verdrängen wollten, nicht ohne Einfluß auf die Entstehung der Legende gewesen sein, indem man unter einem auf solche Tendenzen eingestellten Gesichtswinkel nun auch die Trienter Konzilsverhandlungen über Kirchenmusik betrachtete. Nebenherlaufend ist der wahre Sachverhalt bis ins 19. Jahrhundert herein wenigstens nicht ganz verdunkelt gewesen. So verlegt Mastiaux, München 1813, die Palestrinalegende in die Zeit Papst Marcellus II. und läßt die Missa Papae Marcelli am Ostersonntag 1555 in Gegenwart des Papstes singen. Sofort aber ergeben sich wieder bemerkenswerte Folgerungen. Wenn diese Darstellung sich als richtig erweist, so wäre die Entstehung der Missa P. Marc. noch etwas früher zu verlegen und würde die bisherige Meinung, sie sei eine Widmung zum Regierungsantritt Papst Marcellus II., zu Recht bestehen; die Karfreitagsrüge aber würde zu einer anderen, viel natürlicheren, den begleitenden Umständen mehr entsprechenden Annahme führen, nämlich, daß diese die Komposition nicht einer neuen Missa, sondern eben neuer Karfreitagsgesänge, also von Improperien veranlaßt habe. Auch muß auf S. 105 richtig gestellt werden, daß der Augsburger Kardinal Otto Truchseß von Waldburg nicht auf dem Konzil anwesend war; also auch nicht sein Kapellmeister Jacobus de Kerle mit der kleinen Kantorei. Wohl aber wurden die Preces speciales usw., welche J. de Kerle auf das Tridentinische Konzil komponiert hatte, dieses Unikum in der Musikliteratur, auf dem Konzil gesungen. Eine musikalisch-technische Untersuchung dieser Preces nun könnte Veranlassung geben zu weiteren Ausführungen unter dem Titel „Musikaufführungen auf dem Konzil“.

Es ist unverkennbar, auf allen Linien hatte eine scharfe Kritik am durchimitierten Stil eingesetzt, eine Abneigung gegen ihn um sich gegriffen, die in einzelnen Fällen sich bis zur feindseligen Verwerfung der Kunst überhaupt steigerte. Es entbehrt nicht einer gewissen Tragik, daß die Trienter Musikreformen, über die ja nur nebenbei und zur Vervollständigung der liturgischen Maßnahmen verhandelt wurde, einem bereits zum Absterben verurteilten Kunstzweig galten. Da konnte es nicht ausbleiben, daß denselben eine gewisse Bedeutungslosigkeit für die allgemeine kirchenmusikalische Entwicklung der Zukunft anhaftete, wie ihnen ja bereits von Anfang an eine weit mehr theoretisch doktrinäre, „humanistische“, als praktisch orientierte Einstellung eigen war. Davon reden das oben berührte Vorkommen der weltlichen Lied-Cantus-firmi auch noch in der nachtridentinischen Meßkomposition, das üppige Koloraturwesen der Diminuationspraxis, die erst nach dem Konzil mächtig sich vordrängende Gattung der Chanson-Messen eine gar deutliche Sprache. (Die Betonung liegt auf dem musikalischen Moment der künstlerischen Weiterentwicklung, nicht etwa auf der liturgisch-textlichen Seite der tridentinischen Reformen.) Gerade diese interessante Frage nach der geringen Auswirkung der Trienter kirchenmusikalischen Leitsätze einer-

seits und die Tätigkeit der Diözesansynoden, die mannigfachen Anregungen, welche vom Konzil für die Pflege der Kirchenmusik im allgemeinen ausgingen anderseits, hätte das Buch um ein wichtigstes Kapitel bereichern können.

O. Ursprung.

Wolf, Joh. Handbuch der Notationskunde II (Tonschriften der Neuzeit, Tabulaturen, Generalbaß und Reformversuche). XVI u. 519 S. Leipzig 1919, Breitkopf & Härtel. 25 *M.*

Ich betrachte es als eine besondere Ehre, ein solches Standardwerk hier anzeigen zu dürfen. Wie der erste Band, der sich täglich mehr als ein unentbehrliches Hilfsmittel für jeden Musikforscher ausweist, gibt auch der zweite weit mehr als er verspricht: eine ganze Musikgeschichte sub specie notationis. Man erschrecke nicht vor der Dicke des Buches, an der nur die ungeheure Masse des bewältigten Stoffes schuld ist — die Darstellung im einzelnen ist so schlank, knapp und doch plastisch orientierend, wie es dem Charakter eines Handbuchs entspricht. Der erste Abschnitt gilt den englischen und deutschen Tabulaturen, und zwar für Orgel (wobei man z. B. erstmals Einblicke in das Paumann nahestehende Präludienbuch des Rektors Adam Ileborgh von Stendal 1448 erhält), für die Laute und ihre Abarten (wobei über den Erfinder der deutschen Lautentabulatur vielleicht zu sagen wäre, daß Gerla als solchen den sonst unbekannten Adolf Blyndhamer wohl zu Recht nennt, während durch dessen erste Namenshälfte Virdung irrtümlich auf den „Caecus" de Nuremberga Paumann verfallen sein dürfte), für Gitarre, für Geigen. Hier wie mancherorts wünschte man sich vielleicht statt des abgeklärt objektiven Berichts eine etwas subjektivere Kritik der doch oft recht verfehlten alten Systeme. Wenn man z. B. sieht, wie Gerle die Griffzeichen der Großgeigentabulatur mit absoluter Tonhöhenbedeutung behaftet, um sie nun auf dem Kleingeigenhals mit seiner Quintenstimmung in vollkommenem Durcheinander aufmarschieren zu lassen, so ist das doch einer der recht dummen Streiche, wie sie die Gambisten immer wieder an den Kleingeigen des 16. Jhs. verübt haben. Hierbei ein kleiner Exkurs zu der Curt Sachsschen Bemerkung in seinem sonst ausgezeichneten Aufsatz „Die Streichbogenfrage" (Archiv f. M. I, 7), die Einführung der Quinten- statt der Quarttersstimmung auf den Geigen habe zwecks Verselbständigung jeder Saite im Sinn südländischer Klassik stattgefunden. Dagegen ist zu sagen, daß eher der Norden das Land der Kleingeigen, der Süden das der Großgeigen gewesen ist, wie ich vielfältig belegen kann; das Stimmungsprinzip der ersteren in Quinten resultiert aus dem durch die Enge der Griffverhältnisse für die vier Finger sich ergebenden „diatonischen" Fingersatz, während bei den welschen Gamben und auf dem Lautenkragen die Weite der Mensur den „chromatischen", bundmäßigen Fingersatz erzwang, der ohne Rückung der greifenden Hand schon bei jeder Quarte oder Terz eine neue Saite erfordert. Man sieht hieraus, wie Spieltechnik, Tabulatur und Musikstil sich gegenseitig bedingen, und es ist das große Verdienst des Wolfschen Handbuchs, nicht nur die Tonschriften und am Ende jedes Absatzes eine höchst dankenswerte Bibliographie der wichtigsten Denkmäler, sondern auch eine Fülle bisher unbekannter Tonsätze, teils nur im Faksimile, teils mit Übertragung darzubringen. Ergänzend möchte ich auch noch auf die bisher unbeachtete reine Quartentabulatur für Gamben im Epitome musical des Philibert Jambe de Fer (Lyon 1556) hinweisen, wofür als Übertragungsbeispiel diene:



Es folgen die Tabulaturen für Blasinstrumente, Akkordions und die außerdeutschen Griffschriften für Tasteninstrumente.

Höchst reizvoll ist der Abschnitt über Partitur und Generalbaß, gibt er doch im Fluge fast eine Geschichte der Aufführungspraxis und der Harmonielehre. Bei der Frage der Partituren hätte man vielleicht etwas ausführlicher von den sozusagen „Konzeptpartituren" zu hören gewünscht, deren sich der Komponist des polyphonen Zeitalters bei der Arbeit bediente, um sie nachher fast regelmäßig zu vernichten. G. Göhler erwähnt da in seiner Dissertation über Cornelius

Freundt, Leipzig 1893, S. 19 zwei merkwürdige Arten aus Zwickau, die nicht dem von Wolf erwähnten Schröterschen Typ, sondern demjenigen von Schlick d. J. nahestehen. Unter den eigenartigen, nur zeilenweis zusammenordnenden Partituren zum Orgelgebrauch (ohne Spartierung Note für Note) wären etwa noch Martin Zeuners 82 deutsche Kirchengesänge von 1615 (Nürnberg, Fuhrmann) zu nennen. Die schwer übersehbaren, so überaus zahlreichen Versuche, unsere Notenschrift zu verbessern, ordnet Wolf sehr übersichtlich nach rhythmischen und Tonhöhen-Reformen. Es hat mich stets gewundert, bei den Einheitspartituren nicht der Notierung der Bratsche (wenigstens in den Stimmheften) im Mezzosopranschlüssel zu begegnen, die den ewigen Wechsel zwischen Violin- und Altschlüssel sparen würde und zudem die gleichen Griffe wie auf der Violine für die Linien und Zwischenräume ergäbe. Solange die Oktavmarken der modernen „Einheitspartituren" den Baßschlüssel beibehalten, kann man sich mit ihnen befreunden, während Stephanis Universal-G-Schlüssel befremdete. Selbst der blutigste Anfänger im Dirigieren kennt doch den F-Schlüssel! Das Ziel der Partiturreform müßte der Klavierauszug für jede einzelne Instrumentengruppe, also etwa die Kombination je eines Doppelsystems für Streicher, Blech, Hörner, Blatt-, Doppelblatt- und Flötenbläser sein.

Mit der zweiten Hälfte des Wolfschen Buches kommt man in musikwissenschaftlich noch fast unbetretene Gefilde. Man bewundert den eisernen Fleiß, mit dem hier alle Zifferntonschriften, musikalische Stenographien, Blinden-, Tanz-, Geheim- und Esperantoschriften zusammengetragen sind, und wenn man sich auch zuerst vielleicht ein wenig vor dieser Lektüre fürchtet, so liest sich's doch bald fast wie ein Roman, den man „Aus den Akten eines musikalischen Patentanwalts" nennen möchte. Es ist erstaunlich, was für Scharfsinn, wieviel Spekulation zumal das Erfindertum des sonderlingsreichen 18. und des ingeniösen 19. Jahrhts. mit einer gewissen Monomanie an die Versuche neuer Darstellungen der Klangwelt gewendet hat, obwohl doch unser Notensystem sich seit ungefähr 300 Jahren als das vollendetste Fixierungsmittel unter allen menschlichen Schriften erwiesen hat. Nebenbei bemerkt: die Riemannsche unglückliche Deutung der Brüsseler Bassedanses scheint mir nicht, wie Joh. Wolf S. 456 schreibt, abzulehnen zu sein „weil er auf die Ausführung der vorgeschriebenen Tanzschritte k e i n e Rücksicht nimmt", sondern im Gegenteil weil er alle Rhythmik einzig aus den einzelnen Tanztabulaturzeichen folgert, aber die rein choreographische Bedeutung der Begriffe modus perfectus usw. übersieht die für die Geltungsdauer der einzelnen Tanzzeichen entscheidend sind. Die Lösung kann meines Erachtens nur von den paar teilweis mensurierten Nummern her gewonnen werden, wofür meine Habilitationsschrift einige Beispiele vorlegen wird. In dem Kapitel „Die Farbe in der Musik" wäre noch ein Hinweis auf die reiche Notierungssymbolik der alten Zeit erwünscht gewesen: wie Hobrechts Passion zum Zeichen der Trauer in lauter schwarzen Noten schließt, Hieronymus Vinders 1553 die „Schatten" des Psalmworts ebenfalls mit schwarzen Noten malt, wie manche Handschriften dem „Himmel" blaue, den „Wiesen" grüne Noten angedeihen lassen oder die Pirnaer Hs. einer Messe Le Maistres das Sanctus zum Zeichen besonderer Feierlichkeit ausschließlich in roten Noten bringt — solche Kindlichkeiten sind ebenso kennzeichnend für die Musikästhetik jenes Zeitalters wie die kreuzförmigen Partiturbilder mancher Crucifixus- und „Kreuziget!"-Stellen — noch das „Zerstreuen" der Schafe in der Partitur der Bachschen Matthäuspassion bietet einen schönen Beleg.

Das Werk schließt mit einer knappen, aber höchst dankenswerten Geschichte des Musiknotendrucks. Wir haben durch die Not der Zeit lange auf diesen Band warten müssen. Aber nun dürfen wir froh sein, das In- und Ausland auf ein solches Denkmal deutschen Gelehrtenfleißes, bewunderungswürdiger Stoffbeherrschung und einwandfreier Darstellungsform verweisen zu können. Der Verlag hat ein durchaus friedensmäßiges Gewand beigesteuert, und wenn man bei den zahlreichen, vortrefflich gelungenen Faksimilien auch manchmal zur Lupe greifen möchte — die Kretzschmarsche Reihe der „kleinen" Handbücher hat mit diesem ihrem 8. Bande einen ganz „großen" Zuwachs erfahren. Hans Joachim Moser.

Neuausgaben alter Musikwerke

Raccolta Nazionale delle Musiche Italiane[1]. Diretta da Gabriele D'Annunzio e dai Maestri G. Francesco Malipiero, Carlo Perinello, Ildebrando Pizzetti, F. Balilla Pratella. Primo gruppo, prima serie: Le Musiche Antiche. Milano, Istituto Editoriale Italiano. 150 Hefte. Preis jedes Heftes 2,75 Lire.

Banchieri, Adriano: Musiche corali, trascritte in notazione moderna con sottoposto un sunto per pianoforte a cura di Fr. Vatielli.

1. Mascherata di villanelle — Madrigale ad un dolce usignolo — Contrappunto bestiale alla mente — Gioco della passerina.
2. Scene della Pazzia senile.
3. Scene della Saviezza giovanile.

Bassani, G. B.: Cantate ad una voce con accompagnamento di basso elaborato per pianoforte a cura di G. Francesco Malipiero.

4. Per lontananza di donna crudele — Amorosa lontananza.
5. Serenata.
6. Eurilla pastorella — L' amante placata.
7. Ha più foco un sen ferito.
8. Ardo, o cara, a quella face — Là dove un ciel sereno — Frammenti di cantate.

Caccini, Giulio: Le Nuove Musiche. Madrigali ed Arie a una voce trascritti in notatione moderna con accompagnamento di basso elaborato per pianoforte a cura di Carlo Perinello.

9. Madrigali: Movetevi a pietà — Queste lagrime amare — Dolcissimo sospiro — Amor io parto — Non più guerra pietate — Perfidissimo volto.
10. Madrigali: Vedrò il mio sol — Amarilli mia bella — Sfogava con le stelle — Fortunato augellino — Dovrò dunque morire — Filli mirando il cielo.
11. Arie: Jo parto, amati lumi — Ardi, cor mio — Arde il mio petto misero — Fere selvaggie — Fillide mia.
12. Arie: Udite, udite amanti — Occhi immortali — Odi Euterpe — Belle rose porporine — Chi mi confort' ahimè.

Carissimi, Giacomo. Oratori per soli, coro, strumenti ad arco e basso d' organo. Trascrizione, armonizzazione e riduzione per canto e pianoforte a cura di F. Balilla Pratella.

13.—14. Giona. 15.—16. Il giudizio di Salomone. 17.—18. Jefte.

Cavalli, Francesco. Da „Il Giasone" opera in tre atti. Trscr., armon. e rid. p. canto e pf. a cura di Ildebrando Pizzetti.

19. Arie: Delizie contente — Uomini, in su quest' ora — Se dardo pungente — Fiero amor — Voli il tempo — Godi, godi, bella coppia.
20. Arie: Per provaso — Io pur ti tocco Vaghi labbri scoloriti — E che sperar poss' io? — Non più giardini.
21. Arie: Perch' io torni — Gioite, gioite — Perchè sospiri — Infelice che ascolti.
22. Duetti: Oh, grazie, adorata — Ecco il fatal castello — Medea io parto — Mira, mira il mio cor.

Cavazzoni, Girolamo. Dal I e II libro d'Intavolature per organo, trascritte per pianoforte in notazione moderna a cura di Giacomo Benvenuti.

23. 24. Missa Apostolorum — Missa dominicalis — Missa de B. Virgine.
25. Inni. 26. Magnificat. 27. Ricercari e canzoni.

Corelli, Arcangelo. Sonate op. V per violino c. acc. di basso elaborato p. pf. a cura di Alceo Toni. Quaderni 28—34.

Del Cavaliere, Emilio. Dalla Rappresentazione di anima et di corpo. Trascr. in not. mod. e rid. p. canto e pf. a cura di F. Malipiero.

35. Monologo del tempo — Duetto fra

---

[1] Wir bringen ein Verzeichnis der während des Krieges in Italien erschienenen nationalen Musiksammlung und behalten uns die eingehende Besprechung des Ganzen wie einzelner Hefte vor. Ein bloßer Blick auf das Verzeichnis lehrt, daß die Sammlung in erster Linie ein Versuch der „Erweckung" ist, praktischen Zwecken dient und ohne Rücksicht auf Torchis ebenfalls „nationale" Arte Musicale in Italia und andere Neuausgaben angelegt ist. Von der zweiten Gruppe ist die erste Serie von 50 Heften angekündigt: Le Musiche moderne; ebenso von der dritten Gruppe die erste Serie in 50 Heften: Le Musiche nuove.

Anima e Corpo — Piacere con doi compagni.
36. Sinfonie per la fine del I e II atto — Festa.

Durante, Francesco. Composizioni per Cembalo. Riv. e descritte per pf. a cura di Ildebrando Pizzetti.
37. 38. 39. Sonate I—IX. 40. 41. Toccate. 42. Studi e Divertimenti — Partita.

Frescobaldi, Girolamo. Composizioni per Organo e Cembalo. Trascr. per pf. in not. mod. a cura di Alfredo Casella.
43. 44. Toccate e ricercari. 45. Correnti e balletti — Bergamasca — Capriccio pastorale. 46. Sei Canzoni. 47. Tre Fughe.

Gabrieli, Andrea e Giovanni. Opere strumentali. Trascr. per pf. in not. mod. a cura di Giacomo Benvenuti.
48. 49. Intonazioni d' organo, libro I. 50. 51. Ricercari, I. II. 52. Ricercari — Mottetto — Due Madrigaletti — Capriccio, libro III. 53. Canzoni alla francese — Madrigale — Capriccio — Due Toccate, libro VI.

Galuppi, Baldassare. Da „Il filosofo di campagna". Dramma giocoso in tre atti. Rid. per canto e pf. a cura di G. Fr. Malipiero.
54. Se perde il caro lido — Di questa poverella — Compatite Signor.
55. La mia ragion è questa — Taci, amor — Vedo quell' albero.
56. Nel quattrocento — Son di tutti amico — Perfida figlia ingrata — Se non è nato nobile.
57. Una ragazza — Misera, a tante pene — La pastorella al prato — Che più bramar poss' io — Ogn' anno passa un anno.
58. Guerrier che valoroso — Da me non speri — Voi che filosofo.

Gesualdo Carlo Principe di Venosa. Madrigali a 5 voci. Trascr. in not. mod. con sottoposto un sunto per pf. a cura di I. Pizzetti.
59. Baci soavi e cari — Tirsi morir volea.
60. O come è gran martire — Languìsco e moro — Non t' amo, o voce ingrata — Meraviglia d' amore.
61. Io tacerò, ma nel silenzio mio — Sparga la morte — Arde il mio cor — O dolorosa gioia.
62. Mercè, gridò piangendo — Tu m' uccidi, o crudele — Resta di darmi noia — Volan quasi farfalle.

Jommelli, Nicolo. Da La Passione di Gesù Cristo, Oratorio per soli, coro, strumenti ad arco e basso. Trascritto, armonizzato e ridotto per canto e pf. a cura di Fr. Malipiero.
63. Giacchè mi tremi — Vorrei dirti — Torbido mar che freme.
64. Come a vista — Potea quel pianto — Tu nel duol felice sei.
65. Ritornerò per voi — All' idea — Se la pupilla.
66. Dovunque il guardo giro — Ai passi erranti — Se a librarsi.

Marcello, Benedetto. Cantate a una voce con accomp. di basso elaborato per pf. a cura di Fr. Malipiero.
67. Didone. 68. Nutria già il core amante Ora che voi partiste.
69. Su d' un colle fiorito. 70. 71, Clori e Daliso. — Ora che voi partiste.

Martini, Gio. Battista. Sonate per Pianoforte trascritte e rivedute a cura di Adriano Lualdi.
72—75. Sonate I—XII.

Monteverdi, Claudio. Composizioni vari. Trascrizione in notazione moderna, armonizzazione e riduzione per canto e pf. a cura di C. Perinello.
76. 77. Il Balletto delle Ingrate.
78. Tirsi e Clori. 79. Lamento d' Arianna.

Paisiello, Giovanni. Dalla „Nina, ossia La Pazza per amore". Commedia musicale in due atti. Rid. per canto e pf. a cura di C. Perinello.
80. Recitativo e cavatina: Il mio ben quando verrà. — Aria: Per l' amata padroncina.
81. Canzone del pastore — Aria di Lindoro.

Palestrina, Pier Luigi Sante. Canzonette e Madrigali trascritti in notaz. mod. con sottoposto un sunto per pf. a cura di C. Perinello.
82. Donna vostra mercede — Che debbo far — Veramente in amore — I vaghi fiori.
83. Morì quasi il mio core — La cruda mia nemica — O bella ninfa.
84. Placide l' acque — Soave fia il morir.

Paradisi, Pier Domenico. Sonate per pianoforte trascritte e rivedute a cura di G. Benvenuti.

85—88. Sonate I—XII.

Pergolese, Gian Battista. Intermezzi e Stabat Mater. Riduzione per canto e pf. a cura di F. Balilla Pratella.

89. 90. La serva padrona.

91. 92. Livietta e Tracollo.

93. 94. Stabat Mater.

Peri, Jacopo. Da L'Euridice. Trascr. in not. mod. con acc. di basso elaborato per pf. a cura di C. Perinello.

95. Arie: Antri ch'a miei lamenti — Nel puro ardor — Funeste piaggie.

96. Cori e assoli: Al canto al ballo — Sospirate, aure celesti.

97. Cori: Sei dei boschi — Coro di ombre e deità d' inferno: Biondo arcier, che d' alto monte.

Platti, Giovanni. Sonate per pianoforte. Trascritte e elaborate (!) a cura di G. Fr. Malipiero.

98—103. Sonate I—XII.

Porpora, Nicolo. Sonate per violino con acc. di basso elaborato per pf., a cura di C. Perinello. Revisione tecnica violinistica di Enrico Polo.

104—109. Sonate I—VI.

Rossi, Michel Angelo. Composizioni per organo e cembalo, trascr. per pf. in notaz. mod. a cura di Alceo Toni.

110. 111. Toccate. 112. Correnti.

113. Toccata in la min. — Partite — Toccata in re min. — Andante.

Sammartini, Gio. Battista. Sonate notturne. op. VII, a due violini e basso elaborato per pf. a cura di C. Perinello.

114—119. Sonate I—VI.

Scarlatti, Alessandro. Cantate a una voce con acc. di basso elaborato per pf. a cura di Gino Marinuzzi.

120. Entro romito speco — Cruda Irene superba.

121. Dal bel volto d' Irene — Per un vago desire.

122. Qui vieni ingrata Fille — Troppo ingrata Amaranta.

123. Io pur son solo — Dove alfin mi traeste.

124. La vezzosa Celinda — Lontan dalla mia Clori.

125. Farfalla che s'aggira — Tutto accesso a quei rai.

Scarlatti, Domenico. Sonate per pianosorte trascritte e rivedute a cura di Giuseppe Ferranti.

126—130. Sonate I—XXX.

Tartini, Giuseppe. Sonate per violino con acc. di basso elaborato per pf. a cura di G. Fr. Malipiero. Rev. tecnica violinistica di Mario Corti.

131. 132. Sonate I—III (G, d, e).

133. 134. Sonate IV—V (G, D).

135. 136. Sonate VI—VIII (E, g, a).

Vecchi, Orazio. Da L'Anfiparnasso, commedia harmonica a 5 voci, trascr. in notaz. mod. con sottoposto un sunto per pf. a cura di C. Perinello.

137. Prologo — Che volete voi dir — Misero che farò.

138. Ecco che più non resta — Tic tac toc — Lassa che veggio.

Veracini, Fr. Maria Sonate per violine con acc. di basso elaborato a cura di I. Pizzetti. Rev. tecn. violin. di Mario Corti.

139—144. VI Sonate (g, d, e, B, D, F).

Zipoli, Domenico. Composizioni per organo e cembalo riv. e trascr. per pf. a cura di Alceo Toni.

148. Suites in si min. e sol min.

149. Suite in do magg., Partite in do magg.

150. Suite in re min. Partite in mi magg.

Vorlesungen über Musik an Hochschulen

(Nachtrag)

Breslau

Wintersemester 1920

Prof. Dr. Max Schneider: a) Johann Sebastian Bach und seine Zeit, zweistündig; b) Übungen (je eineinhalb bis zweistündig): 1. Proseminar für Anfänger, 2. Quellen und Hilfswerke zur Geschichte der Instrumentalmusik (Seminar—Mittelstufe), 3. Musikwissenschaftliche Übungen für Fortgeschrittene (Seminar—Oberstufe), 4. Studium ausgewählter Meisterwerke (Collegium musicum).

Mitteilungen

Zur Errichtung eines Grabdenkmals für Hugo Riemann auf dem Leipziger Südfriedhof ruft ein aus Freunden und Schülern, Gelehrten und schaffenden Musikern zusammengesetzter Ausschuß auf. Er bittet, Beiträge bis zum 10. Juli 1920 an das Postscheckamt Leipzig unter Nr. 60962, Ausschuß zur Errichtung eines Hugo Riemann-Grabdenkmals, Leipzig, zu überweisen.

Prof. Dr. Hermann Abert in Halle hat als etatsmäßiger Ordinarius und Nachfolger Hugo Riemanns einen Ruf an die Universität Leipzig erhalten und angenommen. Gleichzeitig ist Prof. Abert zum Direktor des Sächs. Instituts für Musikwissenschaft ernannt worden.

Prof. Dr. Max Schneider in Breslau hat den an ihn ergangenen Ruf nach Halle als Nachfolger von Prof. Dr. Hermann Abert abgelehnt.

Das unter Mitwirkung des Instituts für musikwissenschaftliche Forschung veranstaltete dritte Sinfonie-Konzert des städtischen Orchesters in Bückeburg brachte unter anderen Werken Mozarts das umstrittene Divertimento für 8 Bläser (K.-V. Anhang IV, Nr. 228) zu Gehör.

In Lemberg wird von 1920 ab ein Polnisches Jahrbuch für Musikwissenschaft (Polski Rocznik Muzykologiczny) erscheinen. Es wird hauptsächlich der Musikgeschichte in Polen mit besonderer Berücksichtigung der Chopinschen Probleme gewidmet sein. Herausgeber ist Prof. Dr. Adolf Chybiński in Lemberg, an den etwaige Anmeldungen zu richten sind (Lemberg, Długosza 27, Musikwissenschaftliches Institut der Universität).

In dem im Novemberheft dieser Zeitschrift erschienenen Aufsatz „Kurze Oktaven auf besaiteten Tasteninstrumenten" ist in der letzten Zeile auf S. 68 (vor den Fußnoten) "D [nicht G], anstatt des Gis . . ." und in der vierten Zeile auf S. 77: „. . . deren erste in zwei Teile geschnitten ist" [statt: sind] zu lesen.

Im Titel und Referat über Kinskys Katalog auf S. 246/247 sind zwei Irrtümer stehen geblieben: die Anzahl der Tafeln beträgt 65, nicht 60; ferner stammt die Abschrift von Tartinis Traktat nicht von J. J. Rousseau, sondern enthält eigenhändige Zusätze von Tartini selbst. A. E.

Durch ein technisches Versehen sind in dem Aufsatz von Hans Joachim Moser (Januarheft) „Stantipes und Ductia" folgende Korrekturen des Verfassers unberücksichtigt geblieben:

S. 195, Anm. 5 lies: Toesca; S. 197, Zeile 22 lies: vos patris; S. 197, Anm. 3 lies: J. Kürschner; S. 203 ist der letzte Absatz als irrtümlich zu streichen, vgl. Joh. Wolf, Handbuch der Notationskunde II, S. 79; das Subjektum erklang gleich-, nicht vorzeitig.

Februar	Inhalt	1920

Schriftleitung: Dr. Alfred Einstein, München, Cuvilliésstraße 13
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig, Nürnberger Straße 36/38

Zeitschrift für Musikwissenschaft

Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft

Sechstes Heft | 2. Jahrgang | März 1920

Erscheint monatlich. Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos, für Nichtmitglieder 24 Mark, Einzelhefte 2 Mark

Domenico Fischietti als Buffokomponist in Dresden

Von

Richard Engländer, Dresden

I. Biographischer Vorbericht

Nach dem Tode Friedrich Augusts II. und dem Abgang Hasses (1763) veränderte sich bekanntlich der Charakter des Dresdener Musiklebens von Grund auf. Die opera seria, auf deren Glanz man in Dresden schon während des dritten schlesischen Krieges sechs Jahre hindurch hatte verzichten müssen[1], wird durch die komische Oper (seit 1765) völlig verdrängt, deren Unterhaltung dem Hofe wenig kostete (Subventionsform!) und die den Bedürfnissen breiterer Volksschichten entgegen kam. Aus der Not wurde eine Tugend gemacht: nicht nur bei der großen Titus-Aufführung von 1769[2], sondern bei den verschiedensten Gelegenheiten im Verlaufe der nächsten Jahrzehnte zeigt es sich, daß man sich nur ungern, pekuniären Gegengründen gegenüber machtlos, mit dem radikalen Entschluß des Administrators Prinzen Xaver abgefunden hatte. Bald wird von seiten des Hofes selbst (besonders Maria Antonia!), bald von seiten des Direkteurs, des Impresarios oder der Kapellmeister mit dem Gedanken an eine erneute großzügige Berücksichtigung der ernsten Oper, sogar an eine Wiederbenutzung des großen Opernhauses gespielt, das übrigens nach 1769 keine Opernaufführung mehr erleben sollte. In der Periode von 1780 an bis zum Ende des Jahrhunderts, die im Zeichen der Gesundung steht, verdichtet sich dieses Streben, von kleinen Erfolgen gestützt. Die erste Periode dagegen — sie hat durch Robert Haas die bisher vermißte genau statistische Unterlage erhalten[3] — steht durchaus im Zeichen der opera buffa, abgesehen von einem Versuche mit Hasses „Piramo" (1775) und von der erwähnten Festaufführung, dem eigentlichen Abgesang der großen Hasse-Ära.

Es ist — um dabei das pekuniäre Moment außer acht zu lassen — symptomatisch für den neuen Kurs, daß nach einem zweijährigen Interregnum die Kapell-

---

[1] Nach einem Vortrag des Directeurs vom 7. Oktober 1790 gab das Dresdener Ensemble auf Veranlassung Friedrich Augusts II. während des siebenjährigen Krieges in Polen große Opern und Balletts. (Diese Angabe, wie die späteren archivalischen Notizen auf Grund der „Acta das kurfürstl. Orchestre ... betr." Dresden, Hauptstaatsarchiv loc. 910 u. 911).

[2] Vgl. meinen Aufsatz im Neuen Archiv f. sächsische Geschichte u. Altertumskunde. XXXIX, S. 311 ff.

[3] Beitrag zur Geschichte der Oper in Prag und Dresden. Neues Arch. f. sächs. Gesch. u. Alt., XXXVII, S. 68 ff.

meisterstelle in der Person Domenico Fischiettis mit einem Manne besetzt wurde, dessen Ruf sich vorzüglich auf Buffoleistungen stützte. Die Tatsache schwacher Produktionskraft, die wenig glückliche Rolle, die er im Dienstbetrieb gespielt hat, dürfen nicht dazu verleiten, Fischietti nach Fürstenaus Vorbild von vornherein als eine quantité négligeable auch in Kompositionsdingen anzusehen. Wie sehr er mit seinem Dresdner Oratorium „La morte d'Abel" (1767) den Durchschnitt überragt, darauf ist schon von Kretzschmar[1] und Schering[2] hingewiesen worden. Auf dem Gebiet der opera buffa wird Fischietti — bei aller Bescheidenheit seiner Arbeitsleistung in quantitativer Hinsicht — als einer der schon äußerlich erfolgreichsten Vertreter einer für die formelle Festigung der Gattung besonders wichtigen Übergangszeit festzustellen sein. Fünfmalige Schaffensgemeinschaft verbindet Fischietti mit Goldoni in dem in Piccinis „Cecchina" gipfelnden Jahrzehnt (1750/60), demselben Jahrzehnt, das auch Galuppi und Goldoni zu enger Zusammenarbeit vereint. Mit seinen beiden Hauptopern, „Il mercato di Malmantile" und „Il signor dottore", die noch Gerber (Hist.-biogr. Lexikon 1790) an erster Stelle nennt, setzt er sich in Wien neben Galuppi, Boroni, neben Piccinis hierorts noch unbekannter „Buona figliuola" durch, in dem für das Aufkommen der opera buffa daselbst entscheidenden Jahre 1764[3]. In Dresden wird er zuerst 1755 durch Locatelli eingeführt („Lo speziale"), der das an Hassesche Intermezzi gewöhnte Publikum mit komischen Vollopern Goldonischer Dichtung, obenan mit Galuppi, bekannt macht. Ein Jahrzehnt später erscheint Fischietti persönlich als musikalischer Leiter der Bustellischen Truppe, die die Nachfolge des Hasseschen Opernbetriebes in Dresden antritt. Dem raschen Geschmackswechsel im Bereich der opera buffa Rechnung tragend, zeigt er dabei dem Dresdner Publikum den „Signor dottore" und den „Mercato di Malmantile" in einer überarbeiteten Form. Doch schon 1780 spricht de Laborde[4], der von diesen Bemühungen um Modernisierung freilich nichts mehr erfahren haben dürfte, von Fischietti als von einem de ces bons maîtres, die wohl den Kenner noch erfreuten, sich im ganzen aber überlebt hätten. Der „celebre maestro Napolitano" (s. Textbücher) stirbt um die Jahrhundertwende gänzlich vergessen. Wo und wann es geschah, dafür ist so wenig eine bestimmte Überlieferung vorhanden, wie für das genaue Datum der Geburt.

Bei der Frage nach dem Geburtsjahr Fischiettis[5] möchte man Villarosas Angabe[6]: 1725, derjenigen von Fétis und Florimo (II, 262): 1729, vorziehen; würde doch Fischietti, falls das zweite Datum stimmte, schon mit dreizehn Jahren (1742) als Opernkomponist debütiert haben. Um einen ersten Versuch handelt es sich jedenfalls beim „Armindo" (s. die Chronologie): das Teatro Fiorentini in Neapel diente nach Florimo (IV, S. VIII) vor allen Dingen als Experimentierbühne für die Kompositionsschüler der Konservatorien. Ob damit zugleich seine Studien an San Onofrio, von denen Villarosa spricht, beendet waren, ist zweifelhaft. Jedenfalls tritt er erst 1755, nunmehr in Venedig, in den Vordergrund: die Beteiligung am Goldonischen „Speziale" macht ihn zum bekannten Manne. Voraussetzung dieser Komposition ist, daß er schon vor 1755 Goldoni nahegetreten ist. Wahrscheinlich gehörte er

[1] Führer durch den Konzertsaal, II, 2 (1915), S. 62.

[2] Geschichte des Oratoriums (1911), S. 224.

[3] Fl. L. Gaßmann als Opernkomponist, v. G. Donath u. R. Haas (Studien z. Musikwissenschaft II). (Diese Arbeit wird im folgenden mit Donath/Haas abkürzend zitiert.)

[4] Essay sur la Musique ancienne (Paris 1780); III, 187.

[5] Auch die Schreibart Fischetti kommt vor. Er ist nicht zu verwechseln mit Giovanni Fischietti (vgl. Gerber, Neues hist.-biogr. Lexikon und Florimo IV, 110 u. a.).

[6] Memorie dei Compositori di musica del Regno di Napoli (1840), S. 80. Gerber (1790) und Lipokowsky (Musiklexikon, München 1811): um 1725.

der Truppe Medebac an, in deren Verband Goldoni den Text des „Speziale" schreibt (s. Chronologie). Durch die Verbindung mit Goldoni nach Venedig gezogen, trägt Fischietti hier neben Galuppi und Gius. Scarlatti zu der wachsenden Beliebtheit der opera buffa wesentlich bei.

Nach seinen italienischen Erfolgen besucht Fischietti, der Darstellung Florimos nach, deutsche Städte. Es handelt sich offenbar um Reisen mit Operntruppen. Als Dirigent der Gesellschaft Bustelli ist er 1764 in Prag festzustellen[1]. Die Prager Operntitel von 1762 und 1763 (s. unten) machen es aber wahrscheinlich, daß er auch schon der Truppe von Bustellis Vorgänger, dem Bankrotteur Molinari, angehörte, und wie verschiedene Sänger seiner Truppe von Bustelli einfach übernommen worden ist. Als Bustelli 1765 die Prager Entreprise mit dem Dresdner Opernbetrieb verquickt, findet Fischietti in Dresden eine feste Stellung[2]. Man überträgt ihm, froh eine nicht zu anspruchsvolle Kraft gefunden zu haben, den Kapellmeisterposten, der seit Hasses Abgang unbesetzt geblieben war, zunächst auf ein Jahr, mit nachträglicher Kontraktsverlängerung (Rskr. 27. April 1765). Der allgemeinen Gehaltsreduzierung entsprechend erhält er 600 Rthlr., statt der 1000 Rthlr., die noch das Reglement vom 1. Januar 1764 vorgesehen hatte. Wie das Jahr zuvor bei Naumanns Engagement wurde die Komposition einer Probemesse verlangt (Rskr. 3. April), mit deren Aufführung Fischietti nach Gerber am 2. Juli sein neues Amt erfolgreich antrat. Seine eigentliche Aufgabe war, die Kirchenmusik zu besorgen „wechselweise" mit den beiden Kirchenkompositeurs Schürer und Naumann[3], von denen jedoch der letztere bereits im Juli auf mehrjährigen Urlaub nach Italien ging.

Fischiettis Stellung bei Bustelli blieb die alte, ohne daß kontraktlich näheres festgelegt worden wäre. Im Operndienst alleinstehend — es wurde dreimal wöchentlich gespielt —, in der Kirche nur mit Schürer alternierend, war Fischietti der Arbeitslast nicht lange gewachsen. Nach seiner Rückkehr aus Italien und nach Beendigung der Tituskomposition 1769 muß Naumann das „Accompagnement" und die „Accomodirung" der Opern („die vielfältig bei denen Correkturen und Veränderungen!") übernehmen. Auch Naumann sträubt sich bald, aber vergebens; mit Hinweis darauf, daß Bustelli „zwar zu seinen Opern das Churfürstl. Orchestre aber kein Kapellmeister besonders zugestanden" worden sei[4]. Die Aufführungsbedingungen erschwerten die Arbeit des Kapellmeisters noch weiter. An die Hassezeit durfte der Hörer bei den Leistungen der Bustellischen Sänger[5], aber auch bei denen der Hofmusik nicht zurückdenken: Von den „16 würklich dienstleistenden Violinisten" (acht erste, acht zweite Geigen), die noch 1764 im Reglement gefordert wurden, war oft nicht einmal die Hälfte arbeitsfähig[6]. Die Kunst der Kirchensänger und Kapellknaben aber erklärt der Direkteur von König 1767 (Vortr. 30. April) für derartig, daß „er mit der Kirchenmusik, zumahl an Festtagen in die größte Verlegenheit gesezet werde". Ein Jahr später (28. April 1768) konstatiert er, daß „der Verfall derer annoch wenig existierenden

---

[1] O. Teuber, Geschichte des Prager Theaters (1883), I, 268.

[2] Zum Folgenden s. Rob. Haas, J. G. Schürer im Neuen Archiv f. Sächs. Geschichte u. Altertumskunde XXXVI, besonders S. 266ff.

[3] Der Kanzleibericht v. 29. Mai 1769 unterscheidet ausdrücklich: Kapellmeister Fischietti (600 Thlr.), Schürer als 1. Kirchenkompositeur (500 Thlr.), Naumann als 2. Kirchenkomposit. (440 Thlr.).

[4] von König im Vortrag v. 10. Januar 1771 (die Bemerkung von Haas, a. a. O., S. 267 ist dementsprechend einzuschränken).

[5] S. Rob. Proelß, Geschichte des Hoftheaters zu Dresden (1878), S. 226, vgl. die Personalangaben S. 217.

[6] „Mit weniger als 8 Violinisten kann aber das Orchestre in der opera buffa nicht besetzt werden" (Vortr. 24. Nov. 1773).

Stimmen sowohl der Sänger als derer Kapellknaben merklich zugenommen und in letzterer heiligen Charwoche kaum der Kirchendienst hat werden bestritten können." Gerade mit seinen Dresdner Kirchenwerken, obenan mit dem Osteroratorium von 1767, konnte Fischietti unter diesen Umständen die verdiente Anerkennung nicht finden. Seine Kraft erlahmt. Ein Massenankauf Schürerscher Kirchenmusik wird bewirkt[1], die jungen Naumannschüler Schuster und Seydelmann werden 1771 mit schwach honorierten Kompositionsaufträgen für die Kirche bedacht[2], da „von Fischietti wenig Neues zu erwarten" sei (Vortrag 3. Dezember 1770).

Für den Dresdner Musikbetrieb der ersten nach-Hasseschen Jahre, den allein eine behende und skrupellose Natur hätte meistern können, war der bedächtige Fischietti so ungeeignet wie möglich. Er wird überdies, mindestens 1770 durch Kränklichkeit stark behindert (Vortrag 10. Jan. 1771). So wird 1771 (Rskr. 15. Okt.) eine nochmalige Erneuerung des im April 1772 endigenden Fischiettischen Kontraktes von dem jungen Kurfürsten abgelehnt, der, höchst kritiklustig in musikalischen Dingen, Unmögliches von seinen ausgehungerten Künstlern verlangt.

Am 1. Mai 1772 verläßt Fischietti seine Dresdner Stellung. Schuster und Seydelmann treten am selben Tage als Kirchenkompositeurs an, um gegen ein Drittel des Fischiettischen Gehalts (je 200 Thaler) rücksichtslos in den Dienst in Kirche, Kammer und Oper eingespannt zu werden.

Fischietti wendet sich nach Wien, zu welcher Stadt er offenbar von früher her persönliche Beziehungen hatte. Sein Ruf war hier seit den Erfolgen des „Mercato" und des „Signor Dottore" wohl so gefestigt, daß auch die Kunde von dem ungünstigen Abgang in Dresden ihm nicht viel anhaben konnte. Kaum ist Fischietti in Wien angelangt, da beginnen schon die eifrigen Bemühungen des Fürsterzbischofs Hieronymus von Salzburg — er hatte kurz vorher, am 29. April 1772 die Regierung übernommen[3] —, ihn für die Leitung „der ganzen Music" in Salzburg zu gewinnen. Die brieflichen Instruktionen des Erzbischofs an Karl Ehrenbart, Freiherrn von Moll, Geheimer Rat des Erzbischofs in Wien und Leiter des Salzburger Finanzwesens[4], unterrichten darüber (s. Anhang)[5]. Der Erzbischof, bekanntlich ein großer Musikfreund und bemüht, seine „Kapelle auf einen besseren Fuß zu setzen"[6], will den ersten Kapellmeister, den siebenundsiebzigjährigen Lolli kalt stellen und verspricht sich von dem Engagement Fischiettis — ein Italiener mußte es sein! — außerordentliches (vgl. besonders den dritten Brief). Nach der Aufführung einer Probemesse (zweiter Brief) erfolgt die Anstellung, bei der wahrscheinlich Hasse und Wagenseil die Hand im Spiele hatten (dritter Brief). Am 5. September 1772 wird Fischietti (dem Salzburger Hofkalender von 1773 zufolge) als wirklicher Hofkapellmeister zunächst auf drei Jahre engagiert, mit einem Gehalt von 800 Fl. „für jedes und alles"[7].

---

[1] Haas, Schürer S. 269.

[2] R. Cahn-Speyer, Franz Seydelmann als dramatischer Komponist (1909), S. 13.

[3] Hans Widmann, Geschichte Salzburgs, III (1914), S. 461.

[4] Über diesen vgl. einen Aufsatz in den Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde V. (1865) und ebenda L 338.

[5] Die Annahme, daß Fischietti schon früher, vor dem Pustelliengagement einmal in Salzburg angestellt gewesen sei (so z. B. Eitner), ist besonders mit dem Brief vom 22. Juli zu widerlegen.

[6] C. Burney, Tagebuch seiner musik. Reisen, III. (1773), S. 260. Vgl. die Briefe, Anhang.

[7] D. h. 600 fl. eigentliches Gehalt wie Eberlin und dazu 200 fl. Tafelgeld, wegen nunmehrigen Ausfalls der offiziellen Tafel (sechster und siebenter Brief). Am 30. März 1773 erhielt Fischietti 80 fl. zu einem Hauszins, bis sich ein anständiges Freiquartier gefunden hätte (Generaleinnahmen und Hofzahlamt 1772, Personalakten rot XXV im Salzburgischen Regierungsarchiv).

In Salzburg entstanden eine Anzahl Kirchenwerke[1].

Von seinem weltlich gesinnten Herrn, der sich stark für Theater interessierte[2], ist Fischietti bald zur Komposition einer opera buffa aufgefordert worden[3], wie aus einer etwas mokanten brieflichen Anfrage des jungen Mozart vom Dezember 1772 hervorgeht[4]. Aus der Anspielung eines anderen Mozartbriefes von 1778 ist zu entnehmen, daß Fischiettis „Methode" zu „präludieren" in Salzburg beliebt war[5]. Dabei ist an die 7 Uhr beginnenden allabendlichen Konzerte zu denken: der Erzbischof zog sie jeder anderen Form gesellschaftlicher Anregung vor und spielte am Geigenpart mit[6].

Bei seiner hauptsächlichen Aufgabe, Ordnung in den etwas schlampigen Salzburger Musikbetrieb zu bringen, mußte Fischietti ebenso versagen wie in Dresden. An Leopold Mozart, der wie 1762 beim Abgang Eberlins, so 1772 übergangen worden war, blieb ein großer Teil der Arbeit hängen. Wie sehr Fischietti als Leiter enttäuschte, ist schon aus der weiteren Gestaltung der Direktionsverhältnisse zu entnehmen, über die Max Seiffert (a. a. O., S. XXIII ff.) eine Übersicht gibt.

Schon 1777, ein Jahr vor Lollis Tode, wird als wirklicher Kapellmeister mit der bedeutenden Gage von 1000 fl. ein anderer bekannter italienischer Opernkomponist angestellt, Jacob Rust, der, unter dem rauhen Klima leidend, Salzburg bereits Febr. 1778 wieder verläßt. Fischietti aber, den Burneys Correspondent 1773 als „Direktor der Kapelle" bezeichnet, wird 1776 bis 1783 nur noch als Titularkapellmeister im „Kirchen- und Hofkalender" genannt. 1777/78 und vielleicht auch 1775 ist er überhaupt nicht in Salzburg[7], sondern zu Opernaufführungen in Italien (s. d. Chronologie). Für die Zeit von 1779 bis 1783 kommt höchstens noch eine Lehrtätigkeit am Institut der Domsängerknaben in Betracht[8]. Von 1784 an, nach Lud. Gattis Engagement (14. Febr. 1783)[9], erscheint Fischiettis Name nicht mehr im Hofkalender. Vielleicht ist er nach Italien zurückgekehrt, wo er während seiner Salzburger Zeit nochmals als Komponist zu Ehren gekommen war. Schon Villarosa kennt Fischiettis

[1] Msc. fol. 69 der Berliner Staatsbibliothek enthält — neben thematischen Verzeichnissen der Kirchenkompositionen von Eberlin, Michael Haydn, sowie der in der Domkirche vorhandenen Werke Cajetan Adlgassers — den thematischen Katalog folgender in der Domkirche Salzburg vorhandener Werke Fischiettis: Missa Solemnis in B dur, Psalm Dixit in G dur, Magnificat in B dur, Litaney Solemnis in Es dur (sämtlich mit stark besetztem Orchester). Außer diesen Werken verwahrt das Salzburger Domarchiv noch drei Offertorien und vier Psalmi Vespertini (alles in Einzelstimmen vorhanden). Eine Anzahl dieser Werke ist nachweislich für Salzburg geschrieben.

[2] Vgl. Widmann III, S. 517 und A. Schurig, Mozart I. S. 325. Hieronymus stellte 1775 der Stadt das Ballhaus zur Verfügung und veranlaßte so eine lebhafte Singspielpflege. (Karl O. Wagner in den Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde 1910, S. 285 ff., besonders S. 313.)

[3] Im erzbischöflichen Palais wurden bekanntlich zuweilen ernste und komische italienische Opern von einheimischen und auswärtigen (meist Münchener) Künstlern gespielt. Vgl. besonders Pirkmayer, Über Musik und Theater am f.e. salzburgischen Hofe 1762—75. (Salzburger Zeitung 1886, Nr. 160 ff.)

[4] Die Briefe W. A. Mozarts (hrsg. von L. Schiedermair [1914]), I. Nr. 56. Es bezieht sich wohl ebenfalls auf eine Opernarbeit (die „Molinara"?), wenn Leopald Mozart im Dezember 1774 aus München schreibt (ebenda III. Nr. 119): „H. Fischietti hat gut gethann sich bald etwas zu wählen, damit er bald anfangen kann".

[5] Ebenda, I. Nr. 127.

[6] Widmann, a. a. O., S. 463. Vgl. M. Seiffert in d. Denkmälern d. Tonk. II. Folge, 9. Jahrg., B. 2 (1908), S. XXV.

[7] Vgl. dazu die Mozartbriefe III, S. 275, 778; IV, S. 96; bes. I, S. 257.

[8] S. J. Peregrinus, Geschichte der salzburgischen Domsängerknaben (Mitteilungen d. Gesellschaft f. Salzburger Landeskunde, XXIX, S. 194).

[9] Von ihm war 1775 eine „Olimpiade" in Salzburg gegeben worden. (Hammerle, Neue Beiträge f. Salzburgische Geschichte, Literatur u. Musik [1877], S. 64.)

Todesjahr nicht mehr genau. Nach ihm lebte Fischietti noch 1790, nach Florimo sogar noch 1810, und zwar in Salzburg, wofür sich jedoch Anhaltspunkte bisher dort nicht ergeben haben. —

Anhang. Aus Briefen des Fürsterzbischofs Hieronymus von Salzburg an Karl Ehrenbart, Freiherrn von Moll in Wien (Salzburger Regierungsarchiv; „Archiv" VI 83)[1].

1) 15. Juli 1772.

Lieber Moll!

... Mit heutiger Ankunft des Bischofs von Neustadt hoffe ich die 30,000 fl. zu empfangen, wie auch die Kunst[2] und Bedingnisse des Herrn Fiescetti zu vernehmen.

2) 22. Juli 1772.

Lieber Moll!

Mit morgigem oder heutigem Post-Waagen erwarte ich die Composition des Fischieti, worauf ich ihm meine entschlueßung eröffnen werde. Am liebsten wäre es mir aber wenn er wollte, im Fall mir seine Arbeit anständig scheinete, selbst hierher kommen, um eigentlich zu sehen, was er übernehmen konte, denn ich wäre gesinnet ihme das Kapellhaus, auch alle Sängerinnen wenn neue solten aufgenommen werden, instruiren zu lassen und überhaupt die ganze Music zu übergeben.

Einen guten Hoboisten und Bassetlisten brauchet ich auch sehr nothwendig. Er konnte sich folglich auch umsehen, ob einer zu bekommen wäre, aber mit leidlichen Conditionen.

... Ich werde ihme [Moll] nächstens einen jungen Kammerdienerssohn nacher Wien addressiren, welcher sich in der Violin zu perfektioniren gedenket, damit er solchen dem Hofmann[3] anempfehle, ich will für ihn das Lehrgeld zahlen; er werdet mir also nächstens einberichten, was Hofmann monatlich für die tägliche Lectionen im Haus anverlanget. Die Lexionsgelder will ihm dem Schmidmer anweisen. Der mensch hätte aber dabey auch ein genie zur Composition. Die Messe des Fischietti wird zukünftigen Montag bey mir probirt werden. Alßdan gedenke ich auch meine entschlueßung ihme zu eröffnen. Wegen des Hautboisten und Bassetlisten brauchet er sich nicht zu übereilen. Kein alter, wie der Venturini[4] oder Geheyrater ist für hier nicht anständig, er kan also abwarten, daß sich ein guter mensch selbst presentiret.

3) 4. August 1772. ... Soferne der Kapellmeister Fischietti ein jährlicher Gehalt von 800 fl. für Alles & Jedes unter den weiteren bedingnissen annehmlich scheinet, daß derselbe hierfür nicht allein die Direktion über unser Hof- u. Theatral- dann Dom-Musique führen, sondern auch für den Unterricht unserer Sängerinnen u. des Kapellhauses Sorge tragen solle, und selbiger zur Reyße sich aniezo entschlüßen wolle, so könntest Du mit solchem vorläufig einen Contract für dermalen auf drey Jahre schließen und denselben zur Erspahrung besonderer Unkosten gleich mit Dir hierher bringen, auch ihme nach ohnzweifelt gut geleisteten Dienste unsere weiteren gnädigen gesinnungen versicheren ...

4) 5. August 1772. ... In betreff des Fischietti werdet er in meinem heutigen Rescript meine entschlueßung vernehmen, übrigens habe ich noch beyzufügen, daß ich gerne sehete, wenn

[1] Die Kenntnis dieser Briefe verdanke ich der liebenswürdigen Vermittlung von Herrn Domkapellmeister Hermann Spies in Salzburg, der mir auch über einige wenige, sonst noch in Betracht kommende archivalische Notizen, sowie über die im Domarchiv verwahrten Kirchenkompositionen bereitwilligst Auskunft erteilte. — Einige Stellen, die sich zwar nicht unmittelbar auf Fischietti, aber auf Salzburger Musikverhältnisse im allgemeinen beziehen, werden im folgenden mit abgedruckt.

[2] sc. die Probemesse.

[3] Kapellmeister an der Kathedralkirche St. Stephan, Wien, seit 1772.

[4] Ein guter Oboist, nach Gerber um 1772 in Wien.

ihn Wagenseil und Hasse[1] mir noch schriftlich rekommendirten ... wegen des guten Bassetlisten u. Hautboisten erwarte ich ehestens nachricht ...

5) 5. August 1772. Über den ankommenden neuen Kapellmeister, wenn er die Bedingnisse annimmt, wird die hiesige Musici große Augen machen, obwolen sie sehr davon Wissenschaft haben.

6) 11. August 1772. Auf seine zwey letzten schreiben habe ich erstens ersehen, was der Hofmann monatlich für einen scolaren, der zu ihm in's Haus gienge, begehret, da mir dieses begehren aber zu übertrieben scheinet, so werde ich mich lieber entschlüßen diesen jungen menschen nacher Italien zu schicken, wo die Meisters ebenso vornehm und nicht so kostbahr sind [!] ...

... Nun komme ich auf das letzte schreiben. Dem Fischietti kan ich mehr nicht als die jährligen 800 Fl. für alles u. jedes geben. Eberling [!] hatte 600 Fl. u. die Officirstafel, da ich aber solche aufheben will[2] so gebe ich 200 Fl. dafür, sollte einmahl der berühmte Lolli für die Auserwählten im Him̃el componiren gehen, so werde ich trachten, ihm ein quartir zu verleihen. Ich war der Meinung, er wäre nicht verheyratet[3].

Von dem Weigel[4] seiner Frauen[5] und dem Hautboisten erwarte ich mit nächster Post die Nachrichten, erstere werde aber sehr kostbahr seyn ... ... Solten einige besonders gute Trio und Quartetten zu bekom̃en seyn, so möchte ich gern einige haben.

7) 19. August 1772. Was die aufzunehmenden nötigen Musicos betrifft, da er ohnehin noch von Wien eine förmliche entschluesung erhalten hat, konte er indessen die Sachen bis zu seiner Ankunft allhier verschieben, wo man auch alles durch ein schreiben werdet determiniren können. Außer dem Fischietti, den er im Fall er sich mit denen 600 Fl. besoldung und 200 Fl. Tafelgeldt begnügen solte, mit sich bringen konte.

Chronologie der Opern[6]

1742 (inverno) Neapel, Teatro Fiorentini *l'Armindo*, comm. p. mus. Text: ?, Musik: Dom. Fischetti [!] (Florimo IV, S. 52; Besetzung s. das.).

1749 Neapel, Teatro della Pace *L'Abate Collarone*, Commedia. Text: Pietro Trinchera (Florimo IV, S. 30).

1754 Neapel, Teatro nuovo wdh. als *Le Chiajese Cantarine*, pazzia p. mus. (Sonneck und Florimo IV, S. 120; dort auch Besetz.): mit einigen neuen Arien von Nic. Logroscino und Giac. Maraucì [?][7].

[1] Übrigens hatte seine Frau alte Beziehungen zu Salzburg: Ende 1724 — im Herbst dieses Jahres hält sie sich in München auf (Mennicke, S. 367) — gastiert sie im fürsterzbischöflichen Schlosse Hellbrunn bei Salzburg. In den Rechnungen von Anfang 1725 (Hofzahlamt; Regierungsarchiv Salzburg) wird sie als Cantaeritschin Faustina genannt.

[2] 1779 wurde auch die offne Tafel für die Domherrn aufgehoben (Widmann, a. a. O. III, S. 463).

[3] Der Erzbischof bevorzugte aus Ersparnisgründen Unverheiratete.

[4] Der bekannte Cellist und Vater des Opernkomponisten befand sich nach Gerber 1772 in Wien.

[5] Später Sängerin am Nationaltheater.

[6] Zweifelhafte Fälle sind durch eckige Klammern gekennzeichnet. Die Angabe der stagione bleibt weg, wenn es sich um den Karneval handelt. Zu Grunde gelegt wurden die Angaben der benutzten Partituren und der Textbücher, die in der sächsischen Landesbibliothek Dresden (lit. It. D.) zugänglich waren. Ferner die Angaben Eitners, des Sonneckschen Katalogs, der bekannten Monographien von Florimo, Wiel, V. Tardini (I teatri di Modena III [1902]), C. Ricci (I teatri di Bologna nei secoli XVII & XVIII [1888]), u. a. m., der Studien von R. Haas (s. ob. S. 323) und Donath-Haas (s. ob. S. 322), A. G. Spinelli (Bibliografia Goldoniana [Milano 1884]), Ces. Musatti (I Drammi Musicali di Carlo Goldoni [Ateneo Veneto, XXV 1, S. 6 ff.]).

[7] Giov. Salvioli (Bibliografia univers. del teatro dram. ital. I): Giac. Maranci. Wahrscheinlich

[1753 Venedig, *Lo speziale* (Angabe der Goldoni-Ausgabe von Zatta)][1].
[1754 Mailand, Regio Ducal teatro dto. (nach Schatz)][2].
1755 Venedig, S. Samuele, *Lo speziale*, dramma gioc. p. mus. (op. bernesca) in 3 atti. Text: Goldoni. Musik: nur die zwei letzten Akte von Fischietti, der erste Akt von Vincenzo Pallavicino (Wiel Nr. 579; Spinelli, S. 193; Flor. II, S. 262; Textbuch Dresden, Nr. 1014)[3].
Wiederholungen: 1755 Dresden, Zwingertheater durch Locatelli (Sonneck; Haas, S. 81)[4],
1755 (estate) Modena, T. Rangoni (Spinelli, Tardini, 1365)[5],
1756 Bologna, T. Formagliari (Spinelli),
1770 (primavera) Treviso, T. Dolfino, als *Il bottanico novellista* (Sonneck; Musatti).
1755 Venedig, San Moise, *Solimano*, dramma per mus. in 3 atti. Text: vermutlich Migliavacca (Sonneck und Wiel, Nr. 582)[6].
1756 Venedig, S. Samuele, *La ritornata di Londra* (auch *Il ritorno di Londra*), dramma gioc. p. mus. (op. bernesca) in 3 atti. Text: Goldoni (Sonneck; Wiel, Nr. 589; Spinelli, S. 192)[7].
Wiederholungen: 1756, 22. Juli, Dresden. Zwingertheater, Truppe Locatelli (Sonneck; Haas; Textb. Dresden Nr. 1010 bz. 1011)[8]; [1756 Leipzig],
1756 Bologna, T. Formagliari (Ricci, S. 472),
1757 " " " " " 473),
1757 Mailand, R. Duc. teatro (Spinelli),
1757 (autunno) Parma, T. Ducale als „*La virtuosa ritornata da Londra*". Musik teilweise von Fischietti, teilweise von anderen (Musatti, S. 31)[9],
1760 (primavera) Ferrara, T. Bonacossa (Spinelli),
1760 (autunno) Verona, T. dell' Accademia vecchia (Spinelli),

---

handelt es sich um den meist als „Romano", aber auch als Venezianer bezeichneten Giacomo Maccari, der in Verbindung mit den ersten Intermezzi Goldonis genannt wird.

[1] Zatta folgend, auch A. Wotquenne (Zeno, Metastasio, Goldoni. Alphabetisches Verzeichnis ... 1905). Nach Florimo, Spinelli, Wiel wäre jedoch die Aufführung 1755 Venedig die erste des Werkes.

[2] Diese Angabe von Schatz geschieht wohl auf Grund der Bemerkung bei Paglicci-Brozzi, Il Reggio Teatro di Milano nel secolo XVIII (Gaz. mus. di Milano 1894; I, 81). Nach Spinelli fällt die Aufführung Mailand ins Jahr 1755.

[3] Besetzung der parti serie: Giovanna Baglioni, Angela Conti Leonardi; der parti buffe: Francesco Carattoli (Sempronio), Francesco Baglioni (Mengone), Clementina Baglioni (Grisetta), Anna Zannini (Checchina), Giacomo Caldinelli (Volpino). — Auf Drängen von Carattoli und Clem. Baglioni hat Goldoni laut Vorrede (Dresdner Textbuch) den Text 1752 in Bologna geschrieben, im Verband der Truppe Medebac. Offenbar handelt es sich bei dieser Arbeit um eine Auffrischung des zweiaktigen „Speziale di villa" V. Pallavicinos (nach Eitner 1723 für Florenz geschrieben).

[4] Die Truppe Locatellis bestand in diesem Jahre aus den Damen Agata Sani, Terese Alberio, Caterina Masi; den Herren Angelo Potenza, Anastasio Masso, Nicolo Peretti (Teuber, Gesch. des Prager Theaters, 1883. I, 225).

[5] U. a. Giov. Baglioni (Albina), Francesco Baglioni (Mengone).

[6] Florimo (II, 262) fälschlich: 1753. Es sangen u. A.: Livia Segantini (Narsea) und Cat. Gabrieli (Emira).

[7] Besetzung (Wiel): Giuf. Celesti (C. Ridolfino), A. Zamperini (la Contessa); Seraf. Penni (Mad. Petronilla), Giov. Leonardi (Carpofero), Mich. del Zanca (il march. del Toppo), Giov. Lovatini (il Barone), Rosa Puccini (Giacinta).

[8] Für die Besetzung vgl. Anm. 4. — Die Leipziger Partitur der Oper macht zum Finale I folgende mit Bleistift notierte Besetzungsangaben: Sgra. Mongesi (Giacinta), Sgra. Ottavia (Mad.), Sgr. Wolfram (Barone), Mongesi (Carpofero).

[9] Nach Wotquenne (B. Galuppi [1902]) und Musatti wurde das Stück 1759 in Rom in Galuppis Komposition gegeben.

1760 Modena, T. Rangoni (Spinelli; Tardini, 1323)[1],
1767 Mailand, R. Duc. teatro (Spinelli).

1757 Rom, *Il mercato di Malmantile*. Text: Goldoni (Spinelli, S. 187)[2].

(1757/)1758 Venedig, S. Samuele, *Il mercato di Malmantile*, Dramma gioc. p. mus. in 3 atti (Sonneck; Wiel Nr. 607; nach Musatti: 26. Dez. 1757)[3].
Wiederholungen: 1758 (primavera) Bologna, T. Formagliari (Ricci, S. 475),
1758 Mailand „con diverse ariette d'altro autore"[4] (Textb. Dresden, Nr. 991),
1759 Modena, T. Rangoni (Spinelli; Tardini, 868)[5],
1763 Bologna, T. Formagliari (Ricci, S. 481),
1764 Wien (Donath/Haas, S. 77),
1766 (6. u. 11. Febr.) Dresden, Klein. kurf. Theater, durch Bustelli vom Autor „in molti parti rimodernato" (Sonneck; Textb. Dresden, Nr. 992; vgl. Haas)[6],
[1766 vielleicht auch Neapel (vgl. die Angabe der Neapolitaner Partitur nach Florimo II, S. 262)],
1766 Venedig, T. S. Cassiano (Wiel, S. 713),
1769 (Frühjahr) London (Burney, Gen. hist. IV, S. 494),
1770 (6. Sept.) Dresden (Haas, S. 88),
1770 (Inverno) Hannover, T. Reale di Sua Maestà d'Inghilterra (Sonneck; stark veränderte Fassung)[7],
[1775 vielleicht Dresden in gekürzter Fassung][8],
Spinelli nennt fernerhin, ohne Angabe ob es Scarlattis oder Fischiettis Komposition betrifft, Aufführungen für: 1759 Brescia (nach Musatti „Con musica di diversi"), 1761 (fiera) Verona, 1763 Mailand, 1764 Vermo, 1768 (autunno) Legnago.

1758 (autunno) Venedig, T. S. Moisè, *Il signor dottore*, dr. gioc. p. mus. in 3 atti. Text: Goldoni (Sonneck; Musatti; Wiel, Nr. 612)[9],

---

1 Besetzung u. a.: Domenica Lambertini (Conte Ridolfino!), Agate Ricci (Mad. Petronilla).

2 Zweifelhaft ist, ob es sich dabei um die Gesamtoper (s. darüber später) oder um die Intermezzofassung handelt. Die Partitur des Intermezzos „Malmantile" (für „Merc. di Malm."!) hat eine Titelvignette von Anton Cleton, Roma. Wahrscheinlich ist 1757 die Gesamtoper gegeben worden auf Grund des, demnach wohl ebenfalls für Rom gegen 1757 geschriebenen Intermezzos gleichen Namens. Übrigens hielt sich die Gattung Intermezzo in Rom weit über die Jahrhundertmitte hinaus (Musatti, S. 11, u. Cametti in der Riv. Mus. Ital. VIII 1, S. 95).

3 Besetz. (Wiel): Gius. Borelli (il Conte), Maria Monari (la marchesa Giacinta), Franc. Caratoli (Lampridio), Giov. Baglioni (Brigida), Mich. Ang. Potenza (Rubicone), Franc. Baglioni (Berto), Catar. Ristorini (Lena), Vinc. Baglioni (Cecca). — 1758 wurde gleichfalls in Venedig der „Mercato" von G. Scarlatti gegeben. Dieser war bereits das Jahr zuvor, 1757, in Wien aufgeführt worden (Sonneck und Donath/Haas, S. 76).

4 So ist z. B. der Text der Arie der Lenina „son chi son" (I, 3) ersetzt durch „son buona" aus der „Isola disabitata" Goldonis.

5 Besetz. (Tardini, 1236): Anna Giorgi und Teresa Jori (Marchesa und Conte), Brigida, Cecca, Berto wie Anm. 3.

6 Besetz. (nach dem Textbuch), parti serie: A. Massi Tibaldi (la Marchesa Giacinta), Michele Patrassi (il conte della Rocca); parti buffe: P. Bondini (Lampridio), A. Zannini (Brigida), Dom. Guardasoni (Rubicone), Antonia Paradisi (Lena), Giac. Tibaldi (Berto).

7 In Mailand und Venedig hat das Stück acht Personen (im Textbuch Mailand fehlt übrigens die Scheidung parti serie/parti buffe); in Dresden: sieben Personen (gestrichen ist die Karikaturgestalt der Bäuerin Cecca: sie sucht dauernd Anschluß, ist auf Lena eifersüchtig und wird von Rubicone durch üble Zahnpasta besonders bösartig betrogen); in Hannover: außer der Cecca sind auch die beiden parti serie gestrichen.

8 Die entsprechenden Orchesterstimmen befinden sich in Ev. XIX und XX (Dresden, Landesbibl.) zusammen mit den Orchesterstimmen anderer nachweislich 1776 erstmalig in Dresden gegebener Opern (s. darüber später).

9 Besetzung (Wiel): Chiara Bassani (la Contessa Clarice), Magdalena Rossi (Don Alberto),

[In diesem Jahr vielleicht auch: Neapel (vgl. die Angabe der Neapolitaner Partitur nach Florimo II, S. 262 und Eitner)].

Wiederholungen: 1760 (primavera) Bologna, T. Marsigli-Rossi (Ricci, S. 477),
1760 Mailand, R. Ducal Teatro (Sonneck; Spinelli, S. 193; Textb. Dresden, Nr. 971)[1],
1760 München (Sonneck; Textb. Dresden, Nr. 972)[2],
1762 Modena, T. Rangoni (Spinelli; Tardini, 1357)[3],
1764 Wien (Donath/Haas, S. 77),
1766 (primavera) Verona, T. dell' Accademia Vecchia (Spinelli),
1766 Braunschweig, Theater der opera Pantomima (Textb. Dresden, Nr. 972 m)[4],
1768 (inverno) Dresden (Haas; Textb. Dresden, Nr. 973); gegenüber der Fassung der Textbücher von Braunschweig, noch mehr von Mailand und München stark verändert[5] [6],
1771 Bologna, T. Formagliari (Ricci, S. 491)[7].

1759 (Juni) Padua, Nuovo teatro, *Semiramide*, Dramma p. mus. Text: Metastasio „La musica tutta nuova" (Sonneck).

1760 Rom, T. delle Dame, *La Fiera di Sinigaglia*, Dramma giocoso p. mus. in 3 atti. Text: Goldoni (Sonneck; Musatti).
[Sommer 1761 Bologna (Zatta-Ausg. Sg. Goldoni.)]

1761 (F. dell'Ascens) Venedig, T. S. Angelo, *Siface*, dr. p. mus. in tre atti. Der Dialog nach Metastasio, die Arientexte nach Metastasio und Zeno (Sonneck; Wiel, Nr. 641)[8].

[1762 Prag, *Olimpiade* (vgl. den Dresdner Band „Arie", s. später)][9].

[1762 Prag, *La Zenobia* (vgl. den Dresdner Band „Arie" s. später)][9].

1763 (autunno) Prag, Kotzentheater, Truppe Molinari, *La donna di governo*, dramma gioc. p. mus. Text: Goldoni. „La musica è nuovamente composta dal celebre Maestro Sgr. Dom. Fischietti, Napolitano". (Textb. Dresden Nr. 968; vgl. Haas, S. 72)[10].

Catarina Ristorini (Rosina), P. Canevai (Bernardino), Anna Bassani (Pasquina), Giac. Caldinelli (Beltrame), G. B. Ristorini (Fabrizio).

[1] Das Textbuch (gewidmet dem Herzog von Modena) enthält die Namen aller Beteiligten (auch der Tänzer), u. a.: Clementina und Giovanna Baglioni (Contessa und Rosina), Francesco Carratoli (Beltrame) vgl. S. 328[3] u. 329[3]. Fischietti wird hier als Maestro di Capella Napolitano bezeichnet. Die Vorrede von Franc. Morone, offenbar dem Impresario, besagt, dies sei die zweite gioconda rappresentazione durch sein Ensemble. Hoffentlich werde das Stück so viel Erfolg haben, wie es bisher auf den wichtigsten italienischen Theatern gehabt habe.

[2] Der Cancelliere (D. Alberto) ist hier stumme Person.

[3] Besetzung: Barbara Girelli (Clarice), Assunta Bergman detta la Tedeschina (D. Alberto!), Teresa Alberis (Rosina), Giov. Delpino (Bernardo), Elis. Fabris (Pasquina), Andrea Morigi (Beltrame), Petronio Vecchi (Fabrizio).

[4] Komponist im Textbuch nicht genannt. Nach dem Drama: Siegue il ballo. — Von der Dresdner Fassung 1768 ist diese Textfassung in Akt I und II weniger unterschieden als diejenige von München und Modena; nur der letzte Akt weicht stark ab. (Neueinschaltungen; anderer Duettext [hier: III, 11]).

[5] Besetzung der parti serie: Livia Moreschi (la Contessa Clarice), M. Patrassi (D. Alberto); parti buffe: P. Bondini (Beltrame), A. Zannini (Rosina), Don Guardassoni (Bernardino), A. M. Tibaldi (Pasquina), Giac. Tibaldi (Fabrizio).

[6] Über die Veränderungen (u. a. Pasquina statt Lenina) vgl. unten S. 13.

[7] Die zur Aufführung bestimmte buffa „Amore fra l'armi" wurde gestrichen (per essere cattiva!). Fischiettis Werk (s. 1760) wurde wieder hervorgeholt.

[8] Siface: Angelica Saitz.

[9] Dieser Operntitel, der nur in der Dresdner Sammlung von Prager Arien (s. S. 14), nicht bei Teuber erwähnt wird, bezieht sich wohl — wie im Falle des „Vologeso" — auf eine Gesamtoper gleichen Namens. Die Oper wäre dann, wie die „Donna di governo" durch Molinari (1762/64 Pächter des Theaters) aufgeführt worden.

[10] Mitwirkende: P. Bondini, Anna Zannini (s. Haas). — Galuppis Komposition dieses Textes

[1764 Prag, *Allessandro nelle Indie* (Dresdner Arienband, s. später)] [1].
1764 (4. Okt.) Prag, durch Bustelli *Vologeso*, rè de' Parti, dramma p. mus. in 3 atti. Zum Namenstag Franz I. (Teuber I, S. 269; Eitner u. Dresdner Arienband) [2].
[1765 Prag, *La Nitteti* (Dresdner Arienband)] [3].
1775 (4. Novbr.) Neapel, S. Carlo, *La Nitteti*, op. seria in 3 atti. Text: Metastasio (Flor. IV, S. 242 und II, S. 262) [4].
1777 (4. Jan.) Neapel, S. Carlo, aus Anlaß der Geburt des Thronerben: *Arianna e Teseo*, Text: Pietro Pariati (Sonneck; Salvioli; Florimo, a. a. O.) [5].
1778 Venedig, S. Samuele, *La molinara*, dr. gioc. p. m. 2 Akte. Text: Filippo Livigni (Sonneck und Wiel, Nr. 878) [6].

Dazu kommt:
1773 London, Cov. Garden, *The golden pippin*, an English burletta in 3 acts vom Autor von *Midas*, Kane O'Hara. Pasticcio. Beteiligt sind außer Fischietti u. a.: Galuppi, Duni, Philidor, Monsigny, Händel, Vivaldi, und besonders der Arrangeur A. Arne (Sonneck).

Nachgewiesen sind ferner — neben dem erwähnten Intermezzo „*Malmantile*" (vgl. auch unten) — zwei andere Intermezzi ohne Jahreszahl und Ortsangabe: *l'Uccelatrice* in 2 parti con strom. für 2 Personen (Eitner) und *Les Métamorphoses de l'amour ou le Tuteur dupé*, Intermède (s. S. 14). Dieses Stück dürfte durch die Truppe Favier im kleinen Komödienhause im Zwinger gespielt worden sein, spätestens 1769 (vgl. dazu Haas, S. 84).

II. Die komischen Opern

Die Besprechung der Opern stützt sich auf folgende Partituren: [7]

1. La ritornata di Londra.
   a) Partit. Leipzig, Stadtbibl. (Aus d. mus. Bibl. v. C. F. Becker, III, 157.) Mscr., 3 A. in 1 Bd. [8]
   b) Partit. Berlin, Preuß. Staatsbibl., Mscr. 6390, 3 Bde.

Zu a) Die Fassung der Arientexte stimmt mit derjenigen der Goldoni-Ausgabe Venedig (Zatta) 1788/95, überein [9], mit Ausnahme der Arie der Madame (II, 10) „Esser mi pare la gondoletta" (so auch im Textbuch Dresden 1756; dagegen bei Zatta: „Se geloso non sei"). Verschiedentlich Transpositionsanweisungen und Transpositionen gegenüber b), besonders für die Partie des Carpofero.

wurde erst Herbst 1764 in Venedig gegeben (vgl. Sonneck, Spinelli, Wiel; Wotquenne spricht sogar von 1765).

1 S. Fußnote 9 auf voriger Seite.

2 Besetzung (Titelrolle: Pietro Santi) s. Teuber.

3 Bei Teuber nicht genannt.

4 Mit G. Pacchiarotti (Samnete) und El. Ranieri (Nitteti).

5 Mit Rubinelli und Elisabetta Taiber in den Hauptrollen. — Fétis und Riemann (Opernhandbuch) bringen die sonst nicht bestätigte Notiz, daß diese Oper 1769 in Dresden gegeben worden sei.

6 Florimo I, 262 fälschlich: 1768. Die Namen der in Venedig zugleich gegebenen Balletts vgl. bei Sonneck und Wiel. — Piccini/Fedelis „La Molinarella" (auch als „La Molinara" gegeben) hat drei Akte.

7 Die Heranziehung der italienischen und der Wiener Partituren (vgl. Eitner), die besonders für die Beurteilung der Dresdner Fassungen der unter 2. und 3. genannten Werke von Wert wäre, ließ sich leider bisher nicht ermöglichen.

8 Bei jedem Aktbeginn die Notiz: Nr. 130, Schicht.

9 Feststellung auf Grund des Wotquenneschen alphabetischen Verzeichnisses der Stücke in Versen ... Zeno, Metastasio und Goldoni (1905).



Zu b) In Übereinstimmung mit dem Textbuch s. a. e. l. (Dresden, Sächs. Landesbibl. Nr. 1011)[1] sind starke Unterschiede von a) vorhanden. Es fallen weg: die „parti serie" (5 Nummern); ferner die Arie der Giacinta „Son segreta" (a, II, 1), Arie der Madame „Bel fratellino amabile" (a, II, 4), die Arie a, II, 10 (s. oben), Arie des Marchese „Per donna non voglio ne pena ne imbroglio" (a, III, 2).

Dafür sind in b) neu: Koloraturarie der Giacinta „Se domanda all' usignole" (II, 1)[2], Arie der Madame „Non curo un galante" (II, 10)[3], Rachearie des Marchese (III, 1). Bei dieser Redaktion war die Fassung (aber nicht die Partitur!) von a) maßgebend; daher ist deren Szenennummerierung größtenteils beibehalten.



2. a) Il mercato di Malmantile, Musica del Signor Domenico Fischetti [!] Nuovamente in Dresda rescritto, e rimodernato in molte parti il Carnevale dell' anno 1766.

Partit. Dresden, Sächs. Landesbibl., Mscr. Mus. c: B. 204, 3 Bde.

Die Textanfänge stimmen größtenteils mit denen der Ausgabe Zatta überein. Ausnahmen: nach Wotquennes Aufstellung fehlt bei Zatta die Arie des Conte „A questi accenti ignoti" (I, 5) und Brigidas „Cavatina" (III, 6). Umgekehrt fehlen im Dresdner Text „Ciarlatani van girando", „Il seren di quella ciglia", „se nessuna ora non c' è" (vgl. Wotquenne).



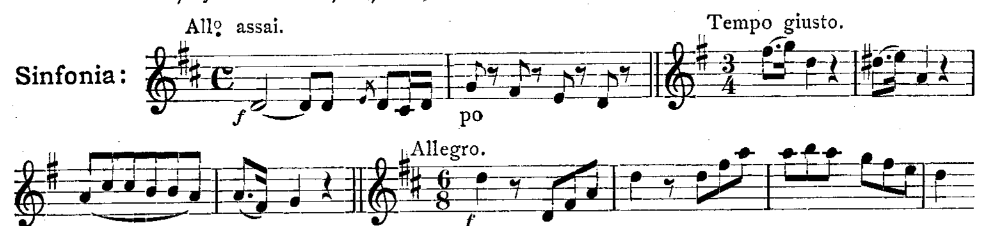
[1] Es hat ein Dresdner Exlibris. Die Übersetzung ist bedeutend besser als diejenige von a).
[2] Text aus „Statira", vgl. Wotquenne. Fischiettis Autorschaft ist in diesem Falle anzuzweifeln.
[3] Text aus „De gustibus non est disputandum", vgl. Wotquenne.



Convol. V[1] der Dresdner Landesbibliothek enthält die Orchesterstimmen (10) von folgenden Nummern: Conte I, 5 (Nr. 27), Berto II, 4 (Nr. 28), Lampridio II, 6 (Nr. 29), Terzetto III, 9 (Nr. 30). Convol. XIX[2]: Lampridio I, 2 (Nr. 746), Berto I, 4 (Nr. 747), Brigida I, 7 (Nr. 248), Marchesa I, 9 (Nr. 749), Finale I (Nr. 750). Convol. XX[2]: Lena II, 3 (Nr. 751), Marchesa III, 3 (Nr. 752), Lampridio III, 4 (Nr. 753), Conte III, 6 (Nr. 754).

b) Il Malmantile. Intermezzi a cinque voci. Musica del Sigr. Domenico Fischietti. Partitur Dresdner Landesbibl., Mscr. Mus. c: B. 203, 2 Bde.[3]

Der Opern-Partitur 2a entsprechen acht der 18 Nummern, nämlich in Akt I [X = teilweise verändert]: Ensemble, Duett „Chi vuol caponi", Rubicones „Ecco Signori" (s. I, 1), Finale I[x]; in II: Lena „Ho venduto la gallina" (II, 3), Lampridio, Rezitativ und Arie „Pensieri a capitolo"[x] (II, 6), Brigida „Insolente"[x] (II, 8), Quintettfinale[x] (es benutzt das Terzett „Se voi m'amate" III, 9). Zehn Nummern weichen musikalisch bzw. musikalisch und textlich von 2a ab. Darunter befinden sich Goldonische Texte aus den „Donne vendicate" 1752 (Nr. 8), den „Virtuose ridicole" 1752 (Nr. 13), und aus „De gustibus" 1754. (Nr. 14, Lenina „Non curo un galante" = Variante der Arie der „Ritornata", Partitur 1b, II, 10.)



3. Il Signor Dottore. Musica del Sigr. Domenico Fischetti. Partitur Dresdner Landesbibl., Mscr. Mus. c: B. 202, 3 Bde.

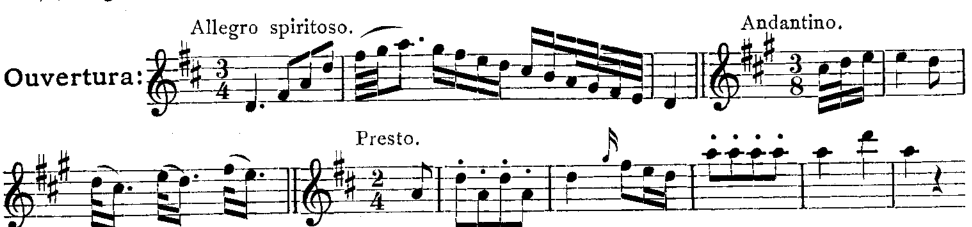
Die Dresdner Fassung stimmt mit der Fassung Zatta überein, bis auf die bei Wotquenne nicht verzeichnete Arie der Rosina sola II, 4: „Quest uccellin domestico" (vgl. Goldonis „Pupilla"). Die Fassungen der Textbücher München, Modena, Braunschweig (s. ob.) stimmen in folgenden Nummern mit der Dresdner Fassung überein: I, 1 (Fabrizio), I, 4 (Beltrame), I, 15 (Finale), II, 11 (Finale), III, 5 (Pasquina), Schlußcoro. Folgende Arientexte kehren in keinem der drei erstgenannten Bücher wieder: Don Alberto „Veggo in distanza il porto" (I, 7), La

[1] Enthält außerdem Stimmen zu anderen Opern, die 1765/66 erstmalig gegeben wurden. Zu den Orchesterstimmen gehören zwei je als „Voce" bezeichnete Hefte. In Voce I sind die Singparts von jeder Nummer (incl. Finale) als textlose „Soli" von Oboe bzw. Fagott gegeben. (Bei Lena „Cavatina" ist die Oboe nachträglich in Clarinette umgeändert!) Voce II bezieht sich entsprechend auf die zweite Stimme von Duetten.

[2] Enthält außerdem Stimmen zu Repertoireopern von 1776.

[3] Offenbar die Urform zu 2a. Doch könnte es sich auch um eine Reduktion der ursprünglichen (nicht der Dresdner!) Fassung der Oper handeln, angefertigt für den Ort der Uraufführung: Rom (vgl. dazu S. 329[2]). Die Titelbezeichnung ist Abkürzung des Haupttitels 2a. Die Partitur ist offenbar autographisch.

Contessa „Al passagier tal' ora“ (I, 10), Don Alberto „Conosco e vedo“ (II, 1), La Contessa „Caro nel dirmi addio“ (II, 3). Bei den übrigen Ariententen finden partielle Übereinstimmungen zwischen den vier Textbüchern statt (vgl. auch oben S. 10); so kehrt Bernardinos „Tutti voglion' Bernardino“ (II, 5) in Textbuch Modena und Braunschweig, Rosinas „Quest' uccellin“ (II, 4) in Textbuch Braunschweig wieder.



4. Les Métamorphoses de l'amour ou le Tuteur dupé, intermède en Deux Actes, mis en musique par Monsieur Dom(co) Fischetti. Partit. Dresdner Landesbibl., Mscr. Mus. c: B. 205, 2 Bde.

   Acteurs: Tabarin, negociant, tuteur de Zerbine, sa pupille, amante de Mezetin, teneur de livre de Tabarin. La scène est dans un port de mer.



5. Arie di Domco Fischietti. Partit. Dresdener Landesbibl. Mscr. Mus. c: B. 206.

   Dieser Band ernster Arien für Sopran und Orchester, der bei der Besprechung vergleichsweise mit herangezogen wird, enthält folgende Nummern:

   1. La Zenobia, in Praga 1762.
      Tiridate solo. Rezit. „Non sò più dov' io sia“ und Largo „vi conosco amate stelle“.
   2. Olimpiade, in Praga 1763.
      Andante Comodo „se cerca, se dice“.
   3. Allessandro nell' Indie, in Praga 1764.
      Rezit. und Andante „voi amanti, chi vedete“.
   4. Vologeso Rè de' Parti, in Praga 1764.
      Berenice. Andantino amoroso „Sposo, cor mio“.
   5. Vologeso, ...
      Allegro ma non presto „Nò, tanto barbare stelle non siete“.
   6. Vologeso, ...
      Rezit. und Andantino comodo „ombra cara“.
   7. La Nittetti, in Praga 1765.
      Sz. 5. Beroe sola, Rezit. und Allegro brillante „non ho il core all arti avvezzo“.
   8. La Nittetti. Andante „se sfra gelosi sdegni“.

A. Die Texte.

a) Die Goldonischen Texte.

Lo speziale (der in musikalischer Hinsicht im Folgenden nicht mit berücksichtigt wird) behandelt das Schicksal eines reichen Apothekenbesitzers, der sein Mündel Grisetta für sich reserviert wissen will und seine Tochter Albina ihrem Liebhaber mißgönnt. Von der Vorspiegelung eines Engagements beim König der Moluchen betört, erliegt der an Turkomanie leidende, närrische Alte schließlich einem alla turca-Spiel, und so erhalten das seriöse und das heitere Paar (Lucindo/Albina; Mengone/Grisetta) die Zustimmung zur Heirat.

La ritornata di Londra. Auf der Reise von London nach Bologna begriffen, steigt die Sängerin Mad. Petronilla mit ihrer Zofe Giacinta und mit Carpofero, ihrem treuen Freund, in Mailand im Schloße des Conte Ridolfino und der Gräfin, seiner Schwester, ab, denen sie empfohlen worden ist. Von zwei reichen Verehrern (Marquis del Topo, ein Italiener, und Baron di Monte Fresco, ein Deutscher) läßt sie sich weiter den Hof machen, um sie ebenso hinzuhalten und auszunützen wie den eifersüchtigen Carpofero, den sie als ihren Bruder ausgibt und als ihren Lakaien behandelt. In einer Maskerade kündigen die drei Liebhaber der harmlostuenden Diva die weitere Gefolgschaft (Finale II). Die zwei Adligen versuchen nun vergeblich ihr Glück bei der Gräfin. Nebenher geht ein Flirt der Gräfin mit Carpofero, sogar des sittenstrengen Grafen mit der Madame. Am Schluß lassen sich die alten Verehrer von der reisefertigen Madame wieder einfangen, während Carpofero schon früher reumütig zurückgekehrt ist. Die Reisegesellschaft fährt im Vierspänner der Madame ab, wie sie zu Beginn des Stückes gekommen ist („Mai piu del passato non si ha da parlar").

Il signor dottore. Bernardo, ein Bauernsohn, kommt nach langen Studienjahren mit einem leeren Geldbeutel von der Universitätsstadt nach Haus, um sich als Signor Dottore auszugeben. Auf Anstiften seines Vaters bewirbt er sich um die Hand der gräflichen Witwe Clarice, die zum Schein auf seinen Antrag eingeht, und verleugnet unter dem Zwang seines Vaters und seiner Schwester Pasquina, denen der „Dottore" zu Kopf gestiegen ist, seine alte Liebe zu Rosina, Schwester des Apothekers Fabrizio. Durch einen Justizbeamten, Don Alberto, den gefühlvollen Verehrer der Gräfin wird der falsche Doktor entlarvt. Am Schluß finden sich zwei Paare. Bernardo, nunmehr wieder einfacher Bauer, greift erleichtert nach der Hand Rosinas, seiner alten Liebe; deren Bruder, der reiche Apotheker Fabrizio ist wieder standesgemäß genug für Pasquina („Il dio degl' amori fa presto Dottori").

Il mercato di Malmantile. Lampridio, der Governatore von Malmantile hat sich in die Bäuerin Lena verguckt, die darob ihrem alten Schatz, dem Bauer Berto, untreu wird. Lampridios Tochter Brigitte, der es nur um das Adelsprädikat zu tun ist, schwankt zwischen einem Kurpfuscher, dem Ciarlatano Rubicone (der sich als Arzt aus Menschenfreundlichkeit und als Adelsherrn ausgibt), und einem wirklichen Grafen Della Rocca (giurisdicente), der in ihr aber lediglich eine harmlose Ablenkung von seiner Braut sieht, der Marchesa Giacinta. Dem vielversprechenden Heiratskanditaten seiner Tochter, Rubicone, und seiner Braut Lena zur Liebe (die sich als zukünftige Frau Statthalter fühlt) läßt Lampridio den Bauern Berto einsperren, der mit berechtigten Klagen gegen den Kurpfuscher und Lena vortritt. Diese Rechtsbeugung bringt — dank dem Einschreiten der Marchesa — das unsaubere Trio zu Fall. Zum Schluße steht Lampridio seines Amtes enthoben neben dem des Landes verwiesenen und entlarvten Ciarlatano Rubicone und neben Brigitte, die nun froh sein

muß, von einem Marktschreier zur Frau genommen zu werden. Lena wird von Berto, der Graf wird von der Marchesa in Gnaden wieder aufgenommen. Wie der Titel verrät, dient das Markttreiben der ersten Szene dazu, die Fäden der Handlung zu knüpfen.

In der Fassung des Intermezzos[1] Il Malmantile spukt das ernste Paar zwar immer im Hintergrunde der Geschichte, erscheint aber nicht persönlich auf der Szene. Dem Verhältnis von Lampridio zu Berto und Lene wird hier mehr Teilnahme geschenkt. Die Gerichtsszene (d. h. die große Finalanlage von II) wird vollständig erspart. Im Schlußensemble tritt zu dem Paar Rubicone/Brigida das zweite Paar Lampridio/Lene, das hier wirklich vereint bleibt, und schließlich Berto, der als Sindico von Malmantile die Verfügung der Amtsenthebung und Ausweisung der Schwindler bekannt gibt. Die beiden Paare finden sich mit ihrem Schicksal ab, müssen aber bis zum Schluß Bertos Hohnreden über sich ergehen lassen.

b) Les métamorphoses de l'amour ou le tuteur dupé, Intermède. I. Akt: 7 Szenen, II. Akt: 9 Szenen und Vaudeville. Gesprochener Prosadialog[2].

Der reiche Kaufmann Tabarin will sein Mündel Zerbine heiraten. Seinem Buchhalter Mezetin, in dem er mit Recht den Konkurrenten vermutet, setzt er den Stuhl vor die Türe. Nach dreimaligem Verkleidungsspiele[3] gelingt es Mezetin, die Geliebte zu erringen. Er erscheint als häßlicher Alter, der sich um die freigewordene Buchhalterstelle bewirbt, aber erkannt wird; als redegewandter Schaukastenmann, der den Tabarin sein Spiegelbild vorhält, schließlich als alte Frau, die ihre Dienste als dame de compagnie anbietet. Unbemerkt aber verständigt sich das Paar über alles weitere (Schluß des ersten Aktes). Mezetin versteht es so zu drehen, daß der ahnungslose Tabarin selbst die Beiden in Warenkisten zum Hause hinaus tragen läßt. Mit Hilfe des Notars, den Zerbinas Vater zum Testamentsvollstrecker eingesetzt hatte, wird von dem zurückkehrenden Paar ein Druck ausgeübt, und Tabarin muß gute Miene zum bösen Spiele machen[4]. —

Das Seriapaar der Goldonischen Texte — normalerweise handelt es sich um Vertreter des Adels, nur im „Speziale" ist einmal die bürgerliche Einheit gewahrt — hat zweierlei Aufgaben zu erfüllen: den musikalischen Kontrast zum Rechte zu verhelfen und je nach Bedarf das Weiterspinnen der Handlung zu erleichtern. So knüpfen sich lose Bande zwischen ihm und der profanen Buffawelt. Am Schlusse kehren die beiden in ihr Reich zurück, nachdem sie sich etwa zuvor noch als ausgleichende Gerechtigkeit bewährt haben. Selbst die Scheincharakteristik der gefühllosen, dünkelhaften Gräfin

---

[1] Das Goldonische Opernlibretto könnte auf ähnliche Weise aus diesem zweiaktigen Intermezzo herausgewachsen sein wie der „speziale" aus dem Pallavicinoschen Zweiakter (s. ob. S. 328[3]).

[2] Es sei darauf hingewiesen, daß die Berührung mit der opéra comique (1762 Paris) sogar Goldoni in seinem Urteil über die Dialogbehandlung schwankend machte (vgl. Cucuel, Les créateurs de l'opéra-comique français [1914], S. 80). Der erste Eindruck ist (s. des H. Goldoni, Beobachtungen in Italien und Frankreich, III [Leipzig 1789], S. 12): „wenn das musikalische Drama an und für sich ein unvollkommenes Werk ist, macht es diese Neuerung [gesprochn. Dialog] noch viel monströser." Später überlegt er sich die Sache: „Ich konnte mit dem italienischen Recitativ unmöglich, und noch weniger mit dem französischen zufrieden seyn, und da man einmal in der komischen Oper alle Regeln und Wahrscheinlichkeit aufgeben muß, so fand ich es noch besser, einen gut gesprochenen Dialog zu hören, als die Einförmigkeit eines langweiligen Recitativs zu hören."

[3] Ein älteres französisches Motiv, das z. B. in einer der ersten Erzählungeu Voltaires auftritt. Vgl. Voltaires Romane und Erzählungen, hrsgb. v. L. Rubiner (1919); I, 37.

[4] Die Situation des Anfangsterzetts — es gipfelt darin, daß der Flirt des jungen Paares von dem Alten bemerkt wird — kehrt in der Schlußszene von Akt I des speziale wieder. Die Gestalt des Tutore ist bekanntlich im Intermezzo und in der opera buffa sehr beliebt. Vgl. auch Goldonis Komödie „Il tutore" (Venedig 1752).

im Signor dottore dient nur dem Zweck, einige dankbare Ariennummern zu ermöglichen. Ihre gewundenen Äußerungen veranlassen die sentimentalen Liebesarien des Don Alberto. Ihr Spielen mit dem Gedanken, mit Bauer oder niederem Adel eine Verbindung einzugehen, läßt es (I, 10) zu einer Zweifelarie (Textbuch Modena und Braunschweig) oder einer Vergleichsarie (Dresdner Part.) kommen [1].

Mit den Gestalten der verschwenderischen, offenbar unverbesserlichen Gents der Ritornata kriegte der Adel (der sich in anderen komischen Libretti auch stärkere Karikaturen gefallen lassen muß), einmal einen Hieb ab. Im übrigen ist in den Fischiettischen Textvorlagen die satirische Spitze nicht so hoch gerichtet. Sie zielt etwa auf die Großmannsgelüste des fattore: des bäuerischen Verwalters, in dem der alte Brighellatyp durchblickt (die Anrede „messere“ genügt ihm als dem Vater des S. D. nicht mehr, er verlangt „Signor“ und „Illustrissimo“); auf das aufgeblasene Wesen des studierten Mannes, der mit lateinischen Brocken um sich wirft (vgl. den Don Graziano der Stegreifkomödie), um sich schließlich als verbummelter Student zu entpuppen [2]. Als ein bewährtes Buffothema wird die Verspottung der Theaterwelt, von Sängerinnen und Musikern aufgegriffen. Dabei zeigt Madame Petronilla — schon in der Art, wie sie sich in Szene setzt (eine Menagerie, Juwelen als ständige Requisiten) ist sie die echte Vorläuferin des Primadonnentrios im Impresario delle Smirne (1761) — eine instinktive Abneigung gegen ihresgleichen („non voglio musici, non ne ho voluto mai!“ zu dem als Sänger verkleideten Carpofero). Nicht nur lustige, sondern auch schärfere Töne klingen vor, handelt es sich um die Verspottung des Ärztestandes (dem bei Goldoni kaum je wieder so zugesetzt wird, wie in der Gestalt des Kurpfuschers Rubicone) [3], oder um die korrupten Sitten eines parvenuhaften Beamtentums und seine Rechtsverdrehungen [4]. Mit einer sichtlichen Bevorzugung vor anderen Standesvertretern ist in dem Apotheker Fabrizio (im Signor dottore), der mit seinem närrischen Standesgenossen im Speziale wenig Ähnlichkeit hat, der Vertreter solider Kaufmannschaft gezeichnet. Schon vom Intermezzo her vertraut ist der internationale Einschlag. Er fehlt einem Buffovorwurf selten vollständig. Der Speziale stützt sich auf das unverwüstliche alla turca, das seit dem Intermezzo im wachsenden Maße mit dem à la chinoise wetteifert. Bei der Ritornata di Londra wird man schon durch den Titel vorbereitet [5]. Hier taucht in der Maskenszene des zweiten Aktes das schon in der Stegreifkomödie und im frühen Intermezzo willkommene Motiv der Verspottung französischer Sitte auf: in Kleidung (der Baron „travestito con caricatura da Parigino“) und im Wort (durch das Einflechten einiger französischer Brocken). Das Liebäugeln mit dem Kosmopolitentum geschieht zum mindesten in Form einer Arie, die sich in geographischen Riesensprüngen ergeht (der Typ der Registerarie im Don Juan!) [6]: in der Ritorn. zählt Carpofero, im Sign.

[1] Eine besondere Geschmacksverirrung inbezug auf Arie um jeden Preis bringt die Ritornata (a) I, 6: der unausstehliche Moralprediger Ridolfino fordert pathetisch von der Schwester mehr Respekt vor seiner hausherrlichen Würde.

[2] Vgl. Goldonis Donna di garbo (1742). Vgl. dazu auch M. Scherillo, Storia Letteraria dell' Opera buffa Napolitana (1883), S. 218, und Kretzschmar, Geschichte der Oper (1919), S. 181.

[3] Siehe dazu C. Rabany, Carlo Goldoni (1896), S. 180 ff.

[4] Doch erhält die gern verspottete Justiz (s. auch die als Notare verkleideten Liebhaber im Speziale) bei Goldoni üblicherweise ihre Ehrenrettung (vgl. Rabany, S. 185).

[5] Aus der Vedova scaltra (1748) bekannt ist die Gegenüberstellung verschiedenartiger nationaler Liebhabertemperamente, oder die Anspielung auf die Freigebigkeit der Londoner jeunesse dorée in Petronillas Antrittsarie (vgl. Rabany, S. 165 u. 196).

[6] Vgl. dazu u. a. Donath/Haas, S. 93, und Rabany, S. 199 ff.

dottore der Apotheker, im Mercato der Ciarlatano Groß- und Kleinstädte Europas und Asiens auf, um Weitgereistheit und Weltrenommee glaubhaft zu machen (s. dazu die Arie des Fabrizio im Textbuch Modena des Sign. dottore I, 12). Neben diesem Arientyp, der fast stets irgendwie vertreten ist, sind für Fischiettis Textvorlagen noch andere, in inhaltlicher Beziehung beliebte Arientypen zu nennen: Vergleiche militärischer Art (Rit. III, 1, der Baron: „suonar voglio il tamburo!") als eine Abart der „Instrumentenarie"[1], die auch in Normalgestalt auftaucht (in beiden Fassungen des Mercato), Vergleiche, die aus der Vogelwelt (Sign. dott.)[2], die aus dem venezianischen Schifferleben (Rit.) genommen sind.

B. Die Musik.[3]

Der Dualismus der „parti buffe" und der nur paarweise auftretenden „parti serie"[4], der zwischen 1750 und 1770 für die Anlage des Buffolibrettos beliebt ist (s. Logroscino, Galuppi, Gaßmann), die Tatsache, daß Seriaabschnitte fast zu einer Art von Intermezzi einer einheitlich durchgebildeten Buffohandlung gestempelt werden, ist bezeichnend für die Situation in Operndingen nach Goldonis Eingreifen. Die mit voller Kastratenkunst[5] rechnenden großen Seria-Arien standen gleichsam außer Zusammenhang mit der übrigen Musik. Zwanglos ließen gerade sie sich durch verwandte Nummern von fremder Feder ersetzen[6], ließen sich die parti serie im Notfalle gänzlich streichen[7].

Die Arienstrophe, die von den parti serie benutzt wird, hält sich natürlich in Form und Phraseologie an den Vierzeiler Metastasios. Zu unterscheiden ist zwischen den Seria-Arien der Rit. (deren Dresdner Aufführung noch in die Hassezeit fällt), und denen des S. D. und des M., schon äußerlich: im formalen Grundriß und in der Zusammensetzung des Orchesters.

Die Seria-Arien der Rit. stützen sich — von einem liedmäßigen Liebeserguß des Grafen (II, 2) abgesehen — durchaus auf die Da capo-Form, vor allem auf die große dreisätzige fünfteilige Form, das konventionelle Extrem, zu dem sich die Da capo-Arie ausgeweitet hatte[8]. Die Ausführung geschieht nach bewährtem Schema: eine von synkopisch geführten Melismen und lombardischen Figuren durchsetzte, wiegende $^3/_8$-Bewegung (die Gräfin I, 8), oder eine durch Sechzehnteltriolen belebte $^2/_4$-Bewegung (der Graf II, 5) durchzieht die gesamte Arie. Der Mittelsatz ist als kurzes Zwischen-

---

[1] Vgl. Abert im Archiv f. Musikw. I, 412.

[2] Vgl. Abert, Jomelli (1908), S. 414, 418.

[3] Folgende Abkürzungen werden benutzt: Rit. = la ritornata di Londra (Rit. b = Berliner Partitur des Werkes); M. = il mercato di Malmantile (M. b = il Malmantile, Intermezzo); S. D. = il signor dottore; Tut. = le tuteur dupé.

[4] So wird häufig schon im Personenverzeichnis geschieden (s. ob.). Vgl. auch Donath/Haas, S. 78.

[5] Da allerdings in vielen Truppen ein Kastrat nicht zur Verfügung stand, wurden die Partien des Conte Ridolfino u. s. f. oft von Sängerinnen übernommen (s. ob. Chronologie).

[6] Das Textbuch der Dresdner Ritornata-Aufführung hat entsprechende Eintragungen. Auch eine Arbeitsteilung ist nichts auffallendes, wie 1755 in einer Neapolitaner Commedia „La Rosmonda" (Florimo IV, 120): Arie buffe und Finali (Logroscino); Arie serie (Traetta); Recitativo (Gomez); Synfonia (Cecere).

[7] Vgl. Partitur b der Ritornata. Als Ersatz singt hier die Zofe Giacinta zu Beginn von II eine Koloratur-Arie (s. ob.).

[8] Vgl. Donath/Haas, S. 56. Vergleichsbeispiele in Glucks Nozze d'Ercole (D. D. T., 2. Folge, XIV, 2). Die Reduzierung der fünfteiligen Form zur vierteiligen durch das Mittel des „Halbdacapos" bei gleichzeitiger Ausdehnung der Zwischenritornelle (so die Naumannschule!) kennt Fischietti nicht.

stück gegeben, das nach der Parallele moduliert oder den variierten Themenbeginn sogleich nach der Moll-Parallele transponiert (Rit. I, 8).



Er endet in bekannter Weise mit einem angeklebten, kadenzierenden Sekundschritt, der bloß vom Cembalo gestützt wird[1]. Bei der unfreiwillig komischen Ermahnung des Grafen (I, 6), die ausnahmsweise nur in Dreiteiligkeit gehalten ist, erscheinen einmal die Hörner. Im übrigen begnügen sich diese Seria-Nummern der Ritornata mit meist sehr einfacher Streicherbegleitung (allenfalls lärmende Akkordbrechung der Geigen). Ganz anders die parti serie in S. D. und M. Ihre Behandlung geschieht ganz im Sinne des „rimodernato", von dem in Partitur und Textbuch des Dresdner Mercato offen gesprochen wird.

Ein einziger Vierzeiler wird jetzt zugrunde gelegt. Dementsprechend sind diese Arien grundsätzlich in zweiteiligem oder in einteilig, frei wiederholendem Grundriß entworfen[2], in der Form also, die (für den Buffozweck zur Selbstverständlichkeit geworden) in den sechziger Jahren im wachsenden Maße auch Forderungen gegenüber Seria-Texten erhebt[3].

In der Melodik drängt sich ein theatralisch glänzender Zug vor: das zumal in kräftig rhythmisierten, straff liedmäßig periodisierten Allegro-Arien (4/4), die natürlicherweise in Koloratur und Themengestalt öfters neapolitanische Großspurigkeit streifen (so Racheschwur der Gräfin, M. II, 2; S. D. I, 7 [Beisp. S. 21]). Die Arien sentimentalen Charakters[4] sind nun durchsetzt mit Durchgangsnoten und einer großen Zahl genau fixierter seufzermäßiger Vorschläge (S. D. I, 3). Dazu kommen andere Fortschrittszüge: die starke Variierung, der das Material von A im Wiederholungsteil (B) unterzogen wird, die figurierte Form in der sogar die abgestreifte Sekundformel am



[1] Für diese konventionelle Manier vgl. die Neuausg. der Nozze, S. 31, 49, und E. Kurth in den Studien z. Musikwiss. I, 215.

[2] In A wie B wird die Gesamtstrophe benutzt.

[3] Vgl. u. a. Abert, Jomelli, S. 441 (Schiava liberata 1768), und Gluckjahrbuch II, 13. — In dem Band „Arie" (s. ob.) hält noch die Hälfte der Stücke trotz aller Freiheiten im Einzelnen am fünfteiligen Grundschema fest (I bzw. III: 4/4; II: 3/8); daneben zweimal dreiteilige „Reprisenarie", einmal kleines Rondo und eine dramatisch freigestaltete Arie ohne Ritornell (Nr. 2).

[4] Sie stehen der „fortspinnenden" älteren Manier, besonders in der Art der Koloraturverwendung, noch näher, auch dann, wenn der erste Arienteil die Grundlinien der kleinen zweiteiligen Liedform (S. D. II, 1), des Verhältnisses zwei Stollen/Abgesang (S. D. II, 3) erkennen läßt.

Schluß notiert wird (S. D. II, 3), das Auftauchen eines gesangvollen Epilogthemas, in das das am Schluß von B nochmals erklingende, energische Kopfmotiv einer Allegro-Arie überraschend hinüberklingt (M. I, 5 [Bsp. vorige Seite]).

Für Fischietti formell charakteristisch ist die Neigung, das Kopfthema der Arie im zweiten Teile stark zu betonen[1].

Es geschieht auf verschiedene Weise: der zweite Teil bringt den ersten Vers als modulatorische Rückleitungsphrase, um dann mit der zweiten Verszeile (!) das Thema klar zu intonieren (S. D. I, 7). Der zweite Teil stellt sofort das Thema wörtlich in der Dominanttonart hin, von der er normalerweise ausgeht, um dann mit einem Ruck bei gleichzeitiger dynamischer Unterstreichung durch Versetzung dieses Themas in die Oberquarte die Tonikatonart wieder herzustellen (M. I, 5; Zerbinens Koloratur-Arie im „Tuteur" [I, 6]). Oder noch einfacher: das Zwischenritornell antizipiert bereits das Themazitat in der Dominant, so daß die Singstimme sofort mit der Rücktransposition[2] oder auch in melodisch freier Anknüpfung an jenes Zwischenritornell einsetzen kann (M. I, 9). Wenn der Themakopf gegen Arienschluß in ausdrucksstärkerer Mollfärbung wieder erscheint, nachdem er zu Beginn von B bereits angedeutet wurde (S. D. I, 10), so ist fast ein rondohafter Eindruck erzielt[3].

Dies Streben nach Prägnanz in der Seria-Arie beeinflußt auch die Behandlung des Ritornells. Es tritt das besonders beim Nachspielritornell hervor, das sich mit einer kurzen Dominantfestigung am Schlusse von A und einigen Bekräftigungstakten von B zu begnügen pflegt (sogar am Schluß von Zerbinas Koloratur-Arie). Ist das Vorspielritornell ausnahmsweise ausgedehnt (M. I, 5: 20 T., M. I., 9: 22 T.), so handelt es sich immerhin um eine straffe Kombination von Hauptmotiven. Viel näher liegt Fischietti aber eine liedmäßige Kontraktion, aus Anfang und Schluß gewonnen, oder das alleinige Zitieren der Vordersatzpartie des ersten Arienteils (so M. II, 2: 10 Takte). In S. D. I, 7 wird der Stimmeneinsatz überhaupt nur durch eine vom Thema ausgehende Crescendosteigerung vorbereitet[4].

Daß, wohl zuerst unter Wiener Einfluß, bei Fischietti ein neuer Ehrgeiz in Seriadingen erwacht ist, verrät schon das neu belebte Orchesterbild im S. D. und M.[5]. Zu den Streichern treten jetzt in starker Anspannung regelmäßig Oboen und Hörner (überdies das in Achteln polternde Fagott in M. II, 2 [Rachearie der Marchesa], eine Soloflöte in Zerbinas Koloratur-Arie [Tut. I, 6])[6]. Das bedeutet um so mehr, als die Kombination Oboen/Hörner noch nicht zur Normalfärbung geworden ist[7], wie es bei Fischiettis Dresdner Nachfolgern in Seria und Buffa der Fall ist. Die Behandlung dieser Bläser zeigt eine große Zahl von Schwellwirkungen bei Periodenschlüssen

[1] Seltener zu treffen (so „Arie" Nr. 4) ist dagegen der später bei der Dresdner Schule häufige Fall, daß die Nachsatzpartie von A in B aufgeteilt wird, indem zunächst nur ein Teil von ihr mit Abschlußkraft verwertet wird, der Rest aber nach einem Einschnitt als zweiter Nachsatz erscheint.

[2] Vgl. dazu Neuausg. der Nozze, S. 25.

[3] In den „Arie" (Nr. 3) wird übrigens die echte kleine Rondoform für den Zweck einer reich herausgeputzten Andante-Arie verwandt, wie es um 1770 in Italien sehr beliebt ist (vgl. Beloselski, De la Musique en Italie [A la Haye et Paris 1778], S. 27).

[4] Vgl. dazu Nr. 4 u. 6 der „Arie".

[5] Vgl. dazu Gaßmanns Wandlung um 1760 (Donath/Haas, S. 61). Wie der junge Gluck (Danza) und wie Hasse in seinen Wiener Opern (Mennicke, S. 278), verwendet Fischietti in den Prager „Arie" auch Englisch Horn (Nr. 3 bzw. die Ombra-Arie Nr. 6, beide Male in Verbindung mit Flöten und Hörnern).

[6] Letztere gehört auch in diesen Zusammenhang. Es handelt sich im übrigen um vier Arien in M. und drei Arien im S. D.

[7] In S. D. findet sie sich im übrigen Ariengebiet nicht wieder, im Dresdner M. nur noch in drei Buffo-Arien.

(besonders Tut. I, 6). Der Gegensätzlichkeit eines Epilogs dient einmal kanonische Einsatzfolge in den Bläsern (S. D. I, 7).



Auch in den Streichern wird es lebendig. Mit Hilfe von Durchgangsnoten wird der Satz aufgelockert (S. D. II, 3). In Sammartinischer Figuration ergeht sich die erste Geige (M. I, 9), in lebhafter Sechzehnteluntermalung Jomellischer Art die zweite (S. D. I, 10). Die Bratschen lösen sich in ausdrucksvollen Wendungen vom Basse los (S. D. I, 7 [Bsp.]), werden stellenweise geteilt (S. D. I, 7 u. II, 1).

Allegro maestoso.

Veg - go in di - stan - za il por - to spe - ro po - sar sul

p

Viola

p

li - do spe - - - - - ro po - sar - - sul li - do,

for

Corni

Zwischen der Seriagruppe und die Arien von unverfälschtem Buffocharakter schiebt sich vermittelnd eine Zwischenschicht ein, in der die parti serie und die parti buffe

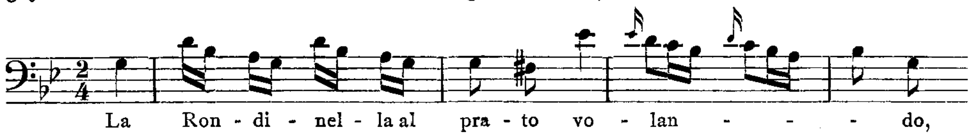
sich nahezutreten suchen. Hier kommen die weichen Terzengänge, die rührsamen Töne zu ihrem Rechte, die besonders durch Piccini Heimatrecht in der Buffa erhielten[1]. So ein Andante amoroso $^3/_8$ (S. D. II, 7), in dem Fabrizio sich an seine Pasquina wendet:



Auch Stücke einer gedämpften Komik gehören in diesen Zusammenhang. Graf della Rocca sucht das Mißtrauen Brigidas, der er zur Abwechslung den Hof gemacht hat, mit Schäferlyrik zu verscheuchen (M. III, 6); der Talmigraf Rubicone (M. I, 11; Andantino amoroso) bringt bei seiner Antrittsvisite Melismen (Bsp.), Abschlußphrasen, die Sekundkadenz, kurz Wendungen, die im größeren Maßstab der Seria-Arie etwas Natürliches sind, mit Buffolauten und launigen Randbemerkungen (das „a voi m' inchino") in Verbindung, ohne daß man dabei im vollen Sinne schon von einer Seria-Parodie sprechen könnte.



Wenn im Intermezzo Malmantile Lampridio seiner Tochter eine halb kokette, halb empfindsame Canzoncina vorsingt, die er eben „nel mercato" aufgeschnappt haben will, wenn in der Ritornata (b, II, 16) der maskierte Carpofero sich mit einem gezierten Andantino als berühmter Sänger einführt,



so wurde in solchen Nummern harmlosesten Rokokos (g moll $^2/_4$) offenbar auf Melodien angespielt, die dem Theaterbesucher aus der Gesellschaftsmusik vertraut waren[2].

In den Arien dieser mittleren Gruppe also werden dem zweiteiligen Schema, das auch hier durchaus vorherrscht, echte Liedwirkungen abgewonnen; besonders gern in der Weise, daß die Phrasen des ersten Teiles im zweiten Teile eine Umstellung und Neukombination im liedhaften Sinne erfahren (ein gutes Beispiel S. D. II, 7). Darüber noch hinausgehend verleugnen die Vertreter des Adels in zwei Nummern des M.[3] geradezu ihre Seria-Herkunft: auf einfache zwei- oder dreiteilige Liedform gestützt — sogar die Teilwiederholungszeichen werden benutzt! — lassen sie im Ton eines

[1] S. u. a. Abert, Jomelli, S. 439. Noch Fernandos „Un' aura amorosa" (Nr. 17) in Mozarts Cosi fan tutte gehört in diese Kategorie.

[2] Vgl. dazu u. a. Nr. 7 der Sammlung Canzonette da battello, hrsg. v. Herm. Springer u. Edw. Buhle.

[3] M. II, 2, Treuschwur des Grafen; III, 3, die Liebesbetrachtungen der Marchesa und ihre Hoffnung auf Versöhnung; S. D. III, 3, die Gräfin zu dem verliebten Bauer Berto.

langsamen Menuetts das unverdorbene Gefühl sprechen, um sich höchstens durch einige kurze Koloraturdehnungen dabei verdächtig zu machen[1]. Mozartismen laufen hier mit unter.

S. D. III. 3. Andante.

Contessa:

Che bel pia - ce - re che bel di - let - to gio - con - do in pet - to

Die den Mittelsätzen der Ouvertüre artverwandte Gruppe von Andante-Arien — die Hauptfälle stehen im $^3/_8$-Takt, meist heißt es Andante bzw. Andantino „amoroso" — hat auch ihre instrumentale Eigenfärbung. Genügen nicht schon die Geigen, so werden Hörner (oft „sotto voce") und Flöten zur Unterstützung herangezogen (so in Rit. II, 2 und den oben genannten Liednummern des M.; in der Solobetrachtung der Marchesa M. III, 3 gehen die Flöten stets mit den Geigen all' 8 va). Daneben gibt es einmal eine Trio-Episode: 2 Solooboen/Geige (S. D. III, 3), ein con sordino der Streicher (das Andantino affetuoso des Grafen M. II, 1).

Natürlich hält sich das Ritornell jetzt erst recht in bescheidenen Grenzen[2]. Höchstens wird der Vordersatz eines ersten Liedteiles (so die ernsten Liednummern im M.) oder das erste Glied einer dreiteiligen Periode (Fabrizio in S. D. II, 7) mit Halbschluß auf der Dominante vorausgeschickt. Daneben wird auf ein Ritornell überhaupt verzichtet (der Graf zu Brigitte M. III, 6), oder kurz mit drei Orchesterschlägen die Tonart festgelegt, wie es bei Galuppi, dann auch in opéra comique und Singspiel häufig ist (Rubicones Antrittslied M. I, 11; die Gräfin zu Bernardo S. D. III, 3).

Mitten drin in der Buffoatmosphäre sind wir mit der reißerischen „Cavatina" (Siciliano!), mit der Berto in der Intermezzofassung des Mercato zuerst auftritt,



mit dem vorangehenden Siciliano Lenes, in dem die Bässe kräftige Oktavsprünge machen, die Geigen den Hahnenschrei nachahmen.



Dieses bäuerlich derbe „Andantino amoroso" wird in der Opernfassung (M. II, 3) als Strophenlied verwandt (1. Strophe: Lena; 2. Strophe: Berto). Strophische Wiederholung erfährt auch das in Sechzehnteltriolen sich wiegende Gondellied der Madame in der Ritornata, in dem Venetianer Volkskunst stilisiert erscheint.

An kurz liedhaften Gebilden ist — als „Intermède" — besonders der Tuteur reich. Hier gibt es rein zweiteilige, mit dem Wiederholungszeichen versehene Liedchen[3], in denen die Anregungen des Vaudevilles (Wien, Dresden!) durchblicken.

[1] Vgl. dazu Donath/Haas, S. 85, und Abert, Jomelli, S. 423.
[2] Beim Nachspielritornell kommen sowieso nur einige Bekräftigungstakte in Betracht.
[3] Zerbinens Ablehnungs-Arie I, 2; Mezetins letzte Duenna-Arie.



Daneben stehen halbsentimentale[1] oder karikaturistische Stücke[2], in denen Formen, die für die große Buffoarie bezeichnend sind (s. unt. die Kontrastbildungen von Typ 2), im kleinsten Maßstabe auftreten. Man denkt an komische Partien bei den alten Venezianern[3], an das venezianische Volkslied[4].

Ausnahmecharakter hat bei Fischietti auch die Anwendung der dreiteiligen Da capo-Form. Arien dieser Art, die im Mercato und im Tuteur vorkommen (je einmal) wirken wie scherzhafte Anspielungen auf ältere Muster[5], und die verärgerten Ausbrüche der betrogenen Freier in der Ritornata sind einfach Seria-Parodien.

Im Ganzen sagt sich Fischietti, der Weggenosse Logroscinos, später Galuppis und Piccinis, für die Zwecke der Buffoschicht ebenso entschieden von der dreiteiligen Form los, wie von Überspannung des heimatlichen Sicilianos[6]. Seine enge Verbindung mit Venedig und Goldoni im besonderen ist dabei nicht ohne Bedeutung.

Die große Buffoarie stützt sich demnach im wesentlichen auf zwei Formtypen. Bei dem ersten handelt es sich um zwei einander frei entsprechende Teile bzw. um freie Wiederholung eines Hauptteiles; um die Form also, die sich im Grundriß mit der oben besprochenen neueren Seria-Arie Fischiettis deckt.

Dieser Typ — er ist, jedoch stets in kurzer Fassung, schon bei Pergolese zu finden — wird mit der Verdrängung der noch bei Vinci vorherrschenden einfachen Da capo-Arie gewissermaßen zum Normalfall der Buffo-Arie[7]. Schon im Intermezzo Malmantile wird er von Fischietti bevorzugt.

Neben der ersten Arienform steht der mehrdeutige Typ, der zwei oder 2×2 in Tempo- und Taktart unterschiedliche Abschnitte kontrastieren läßt.

In einigen Nummern des S. D. (Fabrizio I, 1, Bernardo II, 5, Rosina II, 4) erscheint das einfachste Bild dieses Typs: Allegretto $^2/_8$ ‖ Allegro assai $^2/_4$ und ähnlich. Dem ersten Abschnitt liegt ein Liedschema zugrunde, während der zweite Abschnitt auf rhythmische und motivische Beweglichkeit eingestellt ist. Die weiteren Formmöglichkeiten für diese zweite Ariengruppe ergeben sich aus einer verschiedenartigen Konfundierung des zweiten Schemas mit dem ersten; zunächst durch äußerliche Kombination: eine ausgewachsene Arie des zweiteiligen, ersten Typs erhält einen kurzen übermütigen Anhang in fließender $^6/_8$-Bewegung, nach Art eines Cabalettos oder einer

[1] Solo-Ariette der Zerbine II, 1 „Viens à mon secours", a) Andantino amoroso C, b) Allegretto $^6/_8$ = kurzer Anhang.

[2] Die ersten beiden Duenna-Arien des verkleideten Mezetin (II, 3). Die erste hat z. B. das Schema: zwei Stollen (6 + 10 Takte; Andantino staccato) / Abgesang (11 Takte; Andante con moto); dazu 3 Takte Vorspielrit., 1 Takt Nachspielrit. Es ist gewissermaßen das Miniaturbild der großen Kombinationsform: zweiteiliger Satz + cabaletto (s. später).

[3] Siehe Kretzschmar, Die venezianische Oper (Viertelj. f. Musikw., VIII), S. 27 u. 35.

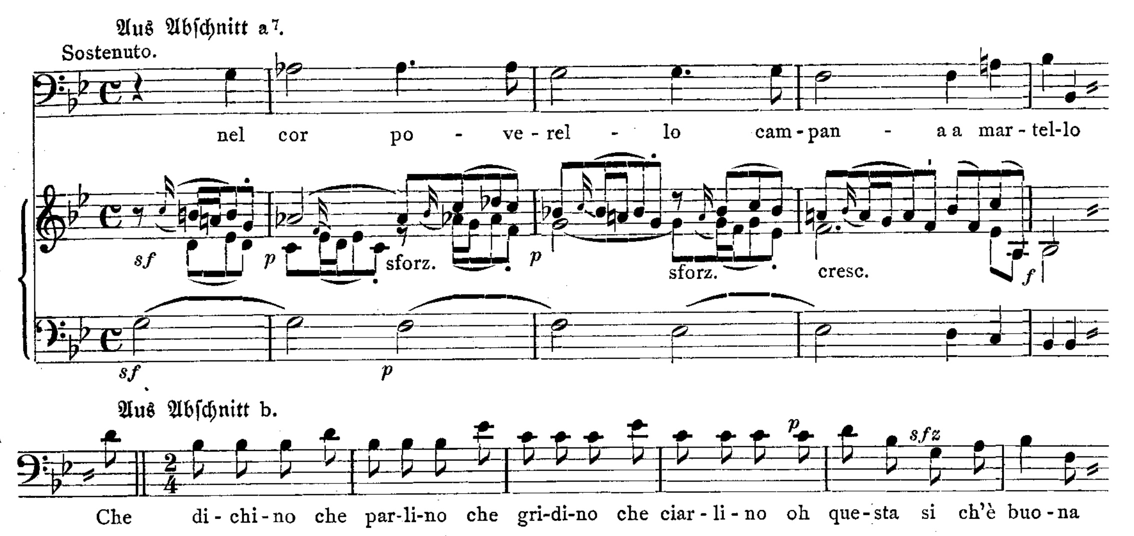
[4] Vgl. Springer/Buhle, Nr. 18.

[5] Lenes „Son chi son" (M. I, 3) und Tabarins Betrachtung über die Unbezähmbarkeit junger Mädchen (Tut. I, 5).

[6] Vgl. Kretzschmar, Petersjahrbuch 1908, S. 59.

[7] S. Donath/Haas, S. 79, und Abert im Arch. f. Musikw., I, 405.

Stretta. Dieser Fall ist bei Piccini, Galuppi und besonders Gaßmann äußerst beliebt[1]; er ist Mozart vertraut und wird in den Buffowerken der auf Fischietti folgenden Dresdener Komponistengruppe gern angewendet[2]. Bei Fischietti selbst bleibt er Ausnahme (S. D. II, 8)[3]. Eine weitere Erscheinungsform des zweiten Arientyps ergibt sich durch Formverquickung: eine Arie vom Grundriß erster Art wird nach Analogie des zweiten Typs in Kontrastglieder aufgelöst. Mit anderen Worten, ein Kontrastpaar[4] wird im Anschluß an das Schema der zweiteiligen Arie in mehr oder weniger starker Variierung wiederholt (Schema [I]a, b ‖ [II]a¹, b¹). Der Beginn der Reprise zieht dabei oft der Dominanttonart die Tonika vor, zu der am besten eine kurze Vokalüberleitung hinführt (so M. I, 7, S. D. I, 6). Dieses Formbild wird von Galuppi bevorzugt[5]; es ist bei Piccini (Cecchina) und in den drei Erstlingsopern Gaßmanns um 1760 noch anzutreffen[6], tritt aber in der Folgezeit zugunsten der beiden vorher genannten Arten des zweiten Typs immer mehr in den Hintergrund. In jeder der hier in Frage kommenden drei großen Buffo-Opern Fischiettis sind zwei Beispiele vorhanden; das wirkungsvollste: Lampridios Soloszene mit einem Gassenhauer als Anhang (M. II, 6).



Die Kontrastwirkungen, die mit den Formbildern des zweiten Arientyps im Großen gegeben sind, kehren oft im Kleinen wieder, besonders sinnfällig im engen Rahmen der zweiteiligen Arie selbst. Es gibt dann ein Vortragen gleichsam aus dem Stegreif, ein kaleidoskopartiges Wechseln[7]. Fast nie verzichtet hier Fischietti auf die

[1] S. Donath/Haas, S. 79, und Abert, Petersjahrb. 1913, S. 38.

[2] Proben Schusters, z. B. im Anhang zu dem Gaßmannband der D. T. Ö.

[3] Eine das Stärkeverhältnis umkehrende Abart zeigt die von Flöten und Hörner belebte Antritts-Arie der Madame in der Rit. (I, 9) „Londra mia“. Einem frei zweiteiligen Allegretto 6/8 (den Gesamttext benutzend) geht ein kurzes Largo C voraus (drei Zeilen des Textes benutzend), als komisch feierliche Introduktion.

[4] So M. I, 7: Andante 2/4 ‖ Allegro grazioso 3/8.

[5] Vgl. Abert, Kritik des Gaßmannbandes d. D. T. Ö. (ZfM. I, 208). Noch auf dem Boden der Dreisätzigkeit stehend, ist diese Art der Kontrastierung auch bei Pergolese vertreten (2. Arie der Serpina in der Serva padrona).

[6] S. Donath/Haas, S. 79.

[7] Dieselbe Umspielungsfigur z. B. bei Mozart in Sandrinas großer Soloszene (Finta giardiniera, Nr. 21).

Vorschrift „Allegro brillante". Kurze Phrasen werden durch Fermatepausen auseinander gerissen (D. I, 4; I, 5)[1]. Es tritt etwa ein ganz unerwarteter Rhythmus von Triolen oder Sechzehnteln auf, die wiederum durch witzige Zäsuren zerpflückt werden (Rit. I, 11; M. I, 1; S. D. III, 5 u. I, 11 [Bsp.]). Offenbar unter dem Einfluß

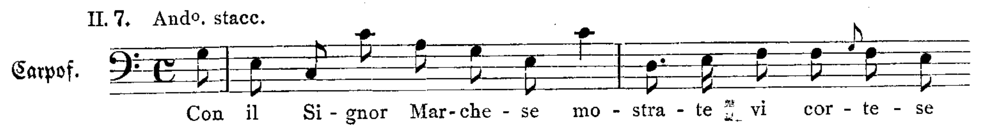


[1] In einer dreiteiligen Arie des Tuteur (I, 1) zeigt der Mittelteil dieses sonst für das B der zweiteiligen Arie besonders bezeichnende Bild.

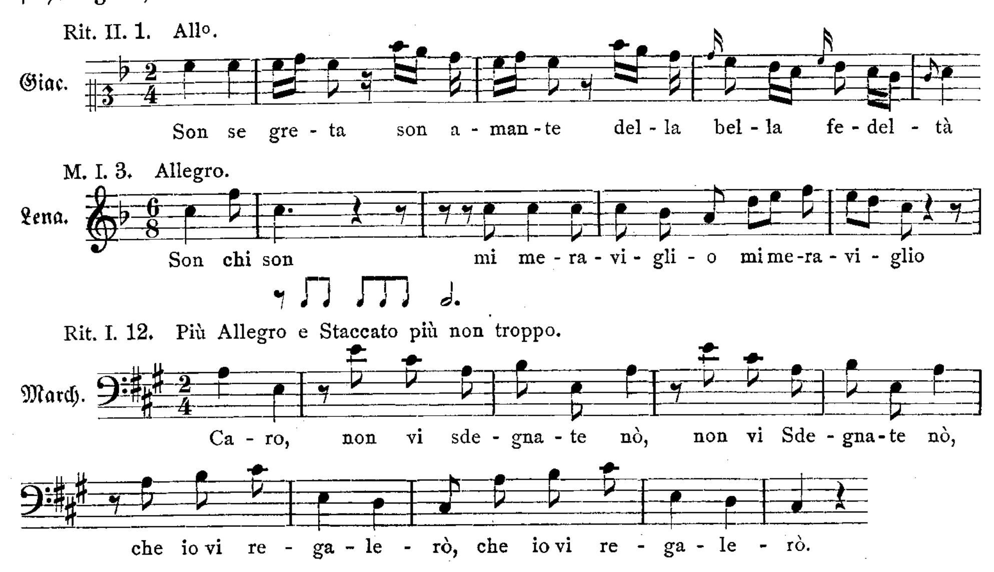
Logroscinoscher Stileigentümlichkeiten hat sich bei Fischietti diese zwanglos übermütige Schreibweise herausgebildet, und an ihr besonders die Vorliebe für überraschende Parenthesen von meist ganz unbegleitetem parlando und Rezitativ (die erregte Brigitte in M. II, 8, kurz vor Arienschluß [„bel contino"], in I, 7 vor Reprisenbeginn)[1].



Auch wenn auf solche Einschiebsel verzichtet wird, oder wenn deutlich liedmäßiger Aufbau[2] und nicht bunter Motivwechsel herrscht: auf jeden Fall spielt das ungebundene Parlando-Modell eine Rolle, und im Zusammenhang mit ihm die Freude an der kurzatmigen Phraseologie, an den „hüpfenden Motiven" (Abert) der Zeit der Serva padrona, aus welch letzterer fast wörtlich zitiert wird:



Beliebt sind Kopfthemen, bei denen ein pointiert herausgestellter Ansatz (meist in Vierteln, und zuweilen als echter Vortakt gegeben!) eine rasche, plappernde Fortführung erhält.



[1] Vgl. Kretzschmar, Petersjahrb. 1908, S. 59. Für Vinci s. Nic. d'Arenzio, Die Entstehung der komischen Oper (deutsch, Leipzig 1902), S. 89. Ähnliches s. bei Springer/Buhle, Nr. 9.
[2] So S. D. III, 2 (dreiteilige Periode).

Ausgiebiger Parlando-Einschlag ergibt sich übrigens ganz von selbst in den häufigen Fällen, wo der Text dieser zweiteiligen Arien abwechselnd an zwei Adressen gerichtet ist [1], oder Abseitsbemerkungen in sich schließt. Im Verlaufe der Arie verdichtet sich solche realistische Phrasenbildung oft zu dem bekannten Parlandobeharren auf einem Ton, wobei gelegentlich nach Logroscino-Art in die obere Oktav umgeschlagen wird [2].

Als vielverwendbares Motiv sei noch das fanfarenhafte Aufsteigen im Akkord genannt, das schon von den älteren Neapolitanern her bekannt ist. Es erscheint als plötzliches Überleitungssignal (M. II, 8), als Schlußsteigerung (M. I, 2); aber ebenso als Kopfthema (M. I, 4 [Bsp. nächste Seite]) [3].

Der zweite, frei wiederholende Teil der Arie (B) [4] übertrumpft, seinem „Durchführungs"-Zweck entsprechend, den ersten in der Anwendung der Sequenz (s. M. I, 4; Rit. I, 12), besonders der schon bei Pergolese (Beginn der Serva padr.!) beliebten stufenweise auf- und abwärts steigenden harmonischen Sequenz (S. D. III, 2; I, 11 [Bsp. S. 26]). Das führt dann zu einer Chromatik von spaßhafter Wirkung, wie sie in andrer Art mit Bertos heulenden Vorschlägen und Durchgängen (M. I, 4) zum Vorschein kommt.



Die freie und quirlende Variation dieses zweiten Teiles (so besonders S. D. I, 4), die auch auf einen etwa liedmäßigen Grundriß von A nicht Rücksicht nimmt, ist nicht zu denken ohne die textliche Eigenart der Goldonischen Buffostrophe. Diese geht, im Gegensatz zu dem kurz gefaßten Vierzeiler der Seriastrophe, auf Wortschwall aus [5]. Die Hauptsache aber ist: sie sichert sich die Möglichkeit leicht beweglicher, zwangloser Koppelung einzelner Verse und einzelner Worte, des Herausgreifens und Umstellens bestimmter Ausdrücke [6]. Das kommt einer, bei aller Parallelität zu A doch freien Behandlung des zweiten Arienteiles (der den Gesamttext neu verwertet) zu statten. Besonders gegen Schluß der Arie steigert sich das textlich gestützte aphoristische Wesen. In Logroscinoschem Übermut [7] werden dann Wirkungen gehäuft, wie die Signalrufe,

[1] In der Arie Lampridios (M. I, 2) wird die rein liedmäßige Hauptlinie („Bella Lenina") durch ärgerliche Parlandoeinschiebsel immer wieder in erheiternder Weise gestört („che insolenza" u. dgl. zu den zudringlichen Verkäufern); ähnlich Rubicone in M. II, 10.

[2] Die Prestissimo-Arie Rit. II, 8 versteift sich sieben Takte lang auf einen Ton, um dann eine Dreiklangsfigur im Wechsel von Dominant und Tonika zu Tode zu jagen. Vgl. M. I, 1, Rubicone: „. . . che il gran Dottore, l'operatore ha risanati tanti ammalati" usw.

[3] Vgl. Don Juan, Beginn des III. Aufzuges.

[4] (Alles hier zu Sagende gilt im eingeschränkten Maße auch für die Gesamtwiederholung II bei der Arie von 2 × 2 Abschnitten mit Takt- und Tempowechsel:) Selbst bei größter Variation in B halten sich A und B in der Ausdehnung annähernd das Gleichgewicht (so in S. D. I, 5: 40/42 Takte). Die Länge hat sich im Durchschnitt gegenüber der Zeit Pergoleses gesteigert (z. B. Serva padrona I, 1: 48 Takte im ganzen). In der Buffo-Arie Fischiettis führt, wie es für den zweiten Arientyp im besonderen schon angedeutet wurde, öfters eine freie Vokalüberleitung zu B. Der Reprisenbeginn von der Dominanttonart aus ist also nicht in dem Maße vorherrschend wie bei der Seria-Arie. Vgl. dazu auch Donath/Haas, S. 79.

[5] Soweit es sich nicht um eine kurze Solobetrachtung handelt: so Fabrizios „Donne belle" (S. D. I, 6).

[6] Z. B. der Text von M. I, 4. Berto: „Io l'ho veduto con più di cento / far la vezzosa per civettar. / Ma non sta bene di mormorar. / Dietro la porta / l'ho ritrovata, / l'innamorata / sapeva far. / Ma non sta bene di mormorar. / Sò tante cose, / ma non le dico, / un certo intrico, / sò, che è accaduto, ed ho veduto . . / non vuò parlar, / che non sta bene di mormorar."

[7] Nicht nur die Arie, sondern auch das im Grundriß dem ersten Arientyp entsprechende Finale Logroscinos ist hier heranzuziehen (vgl. d. Abdr. im Petersjahrb. 1908).

die plötzlichen Pausen, die Seccoausbrüche, das Crescendo. Hier wird meist auch der rhythmische Effekt seinem Höhepunkte zugeführt.

Die Entschiedenheit, mit der in Fischiettis Buffokunst — das ganz besonders in Stücken von starkem Parlandocharakter — die rhythmische Absicht vor die melodische tritt, rückt Fischietti in die Nähe Galuppis[1]. Es zeigt sich schon in denjenigen Themen, die, mit einem koketten Ansatz versehen, auf neckisch punktierten Rhythmus, oft zugleich auf Synkopenwirkungen sich stützen (S. D. I, 4; M. II, 5 [vgl. unt.]), eine species, die übrigens schon bei Vinci und Pergolese zu finden ist[2]. Auch das kommt bei Fischietti vor, daß ein bestimmter Bewegungszug, ein prägnanter Rhythmus durch das ganze Stück geht, so in dem perpetuum mobile eines Prestissimo 3/8 (Rit. b II, 10)[3], in dem an altvenezianische Ostinatorhythmen erinnernden „era impossibile" Beltrames (3/4) (S. D. III, 2)[4]. In einem Hauptfalle handelt es sich um den von Paisiello und Mozart her besonders vertrauten, ohne Rücksicht loslegenden Daktylos (M. I, 4)[5].

Für Fischietti bezeichnend ist, wie gerade im letzten Falle der Höhepunkt durch eine verdoppelte Kraftanstrengung in rhythmischer Hinsicht herausgearbeitet wird: bei dem Wiedererscheinen des Kopfthemas in B wird die Bewegung plötzlich aufgehalten und in plakatmäßiger Manier in doppelte Werte umgeschlagen[6], bei gleichzeitig metrischer Verschiebung in der Dreitaktigkeit.

Berto. Allegro.

in A

Io l'ho ve-du-ta con più di cento far la vez-zo-sa - per ci-vet-tar far la vez-

zo - sa - per ci-vet-tar, ma non stà be-ne ma non stà be-ne di mormo-rar. —

in B

Con più di cen-to io l'ho ve-du-ta far la vez-zo - sa - per ci-vet-

tar ma non stà be-ne ma non stà be-ne ma non stà be-ne - di mormorar.
(sf) (pia) (sf) (p)

Der Hang, mit metrisch auffälligen Bildungen womöglich schon zu Beginn der Arie zu überraschen, ist in den Fischiettischen Buffonummern allenthalben offenbar. Darum so häufig Themen mit Dehnungstakten, Themen von 2 × 3 oder von 3 × 2 Klangfüßen, daher gern ein irreführender Wechsel von Zweizeitigkeit und Dreizeitigkeit und Ähnliches.

---

1 Vgl. ZfM I, 208.

2 Vgl. d'Arenzio, a. a. O., S. 87; s. auch Piccinis Schiava I, 1 („Se volete far l'amore").

3 Ähnliche Beispiele aus Vincis zit'n galera (1721) bei d'Arenzio (S. 80).

4 Vgl. den Pallavicinoband, S. XVIII. Der Sprachrhythmus der Goldonischen Strophe erweist sich in solchen Fällen deutlich als auf die musikalische Nutzanwendung eingestellt.

5 Vgl. Archiv f. Musikw. I, 410. Vgl. auch Galuppi (so L'amante di tutte II, 8; Marinari III, 5).

6 Vgl. Pergolese, bei d'Arenzio, S. 112.


Rit. III. 4. Allegretto.
Giac.
Anch'io son coll' a - man - te sde - gno - sa sde - gno - sa sde - gnosa come vo - i.
F | b c a
Tut. I. 1. Andante.
Mezetin.
Je ris de ton cour - roux et bra - ve ta co - lère, et bra-
ve, et bra - ve ta co - lère
Rit. III. 1. Allegro.
Barone. (Tenor)
Viol.
Suo-nar vo - glioil tam - bu - ro, vo' bat - ter la rac-
col - ta, e tut - te una alla vol - ta le don-ne han da ve - nir
S. D. II. 6.
Bern. (Tenor)
Te - ne - te mi, te - ne - te mi
che orror vi ca - sco quà che orror vi ca - sco quà
(Viola)
(Hörn.)

Besonders drastisch ist die Arie des liebestollen Signor Dottore (II, 6), der einen plötzlichen Anfall bekommt (das vorige Beispiel!).

Nochmals sei auf die Arie des Berto (M. I, 4) zurückgekommen, von der die Erörterung der metrischen Besonderheiten ausging, und darauf hingewiesen, daß mit der metrischen Überraschung dort zugleich ein formaler Zweck verfolgt wird. Er betrifft die Behandlung des Kopfthemas der Arie bei seiner Wiederkehr in B: die Absicht kräftiger Unterstreichung tritt in der Buffo-Arie noch sinnfälliger hervor als in der Seria-Arie.

Auch hier ist die einfachste, sehr beliebte Möglichkeit die der sofortigen tonartlichen Korrektur des Themas, nachdem es zuvor entweder als Nachspielritornell von A oder als scheinbarer Vokalbeginn von B in der Dominanttonart zitiert war (so Tut. I, 4)[1]. In einem weiteren Falle wird der Beginn von B zunächst verschleiert, das Zitat des Hauptthemas aus A aber dann in voller Deutlichkeit nachgeholt (in M. II, 8 z. B.). Die Inversion kann derart sein, daß das Thema überhaupt erst gegen Schluß von B erscheint (Rit. II, 7). Es bleibt — die Verschmelzung der beiden letzten Fassungen — der auch schon bei der Seria erwähnte wichtige Fall: das Kopfthema wird sowohl zu Beginn bzw. bald nach Beginn von B gebracht, als am Schluß von B nochmals aufgegriffen. Diese echt rondoartige Wirkung — sie wird bei Fischietti zur Liebhaberei — erhält in der auf Einheitsrhythmus gestellten Arie des Berto (M. I, 4, s. o.) durch Wiederzitieren des Kopfthemas in beiden Schlußritornellen, in einer Nummer Rubicones (M. II, 10) durch Mollfärbung eine besondere Zuspitzung.

So drängt sich, vollends wenn es gilt, kurze Hauptbegriffe effektvoll herauszustellen („oh povero dottore" in S. D. II, 6), die Rondo-Arie bei Fischietti in den Vordergrund. Bald erscheint sie als kaum merkliche Modifizierung der zweiteiligen Arie[2], bald als neuer, scharf geprägter Typ[3]. Fischietti konkurriert hier mit Piccini, hat wohl auch auf Gaßmann gewirkt, der sich in den sechziger Jahren sehr stark für die Rondo-Arie einsetzt.

Das Anfangsritornell beschränkt sich auch bei der realistischen Buffo-Arie gern auf die Vordersatzpartie des ersten Gesangteiles (A) mit Halbschluß auf der Dominante (so S. D. III, 5).

Die Schlußritornelle sind (abgesehen von einem etwaigen kurzen Themenzitat zwischen A und B) wiederum in einigen Bekräftigungstakten erledigt (vgl. Piccini).

Bei erregten Situationen fällt das Vorspielritornell überhaupt fort (Rosina S. D. II, 5; Brigitta M. II, 8 „Insolente"); es erscheint dann gern in der Mitte, zwischen A und B, eine Vokalüberleitung an Stelle eines Zwischenritornells[4].

Wird für den Zweck einer solchen Vokalüberleitung sehr gern beim Secco eine Anleihe aufgenommen (s. o.), so wird anderwärts (und zwar unabhängig von der formalen Besonderheit der Arie) in bewährter Weise die Seria-Phraseologie parodistisch ausgemünzt. Der Baßbuffo bedient sich des pathetischen Unisonoaufstiegs, um nach einem komischen Dezimenrücksprung plötzlich fest zu sitzen (S. D. I, 4).



[1] Vergleichsbeispiele in der Serva padrona und bei Galuppi, z. B. sehr burschikos in den Marinari I, 4 (Facilone).

[2] An solchen Bildungen ist besonders die Ritornata reich, vgl. noch I, 4 und II, 8.

[3] Ein Schulbeispiel — man denke an Figaros „Non più andrai" — ist schon die „Instrumentenarie" im Intermezzo Malmantile.

[4] Für die etwaige Reprise (II) der breitgezogenen Arie mit Takt- und Tempowechsel war das bereits festzustellen.

Überhaupt spielen auffallende Intervallsprünge Galuppischer Art[1] hier eine Rolle (so die komischen Septimen in der Rache-Arie des Marchese; Rit. b. III, 1). Ein an Einschnitten der Seria-Arie gebräuchlicher formelhafter Oktavsprung[2] erscheint im Munde des großsprecherischen Rubicone beim Verlesen der gefälschten Anerkennungsschreiben (M. I, 1)[3], im Munde Rosinens zur Verhöhnung des närrisch eitlen Beltrame (S. D. I, 5), bei dem „dite che l'amo" des Barons (Rit. I, 4).



Dazu kommen Arien, die in ihrer Gesamtheit Seria-Parodien sind: neben den erwähnten Betrachtungen der enttäuschten Kavaliere in der Ritornata die gedrängt zweiteilige „Cavatina"[4] der betrogenen Brigitte (M. III, 6).

(Schluß folgt.)

Der Musikdialekt der Rumänen von Hunyad

Von

Béla Bartók, Budapest

Von allen Völkern Ungarns sind die Rumänen diejenigen, welche die wahrscheinliche Urform ihres Musizierens am verhältnismäßig unberührtesten beibehalten haben. Das Charakteristische einer, von Städtekultur und Kunst-Musik noch unberührten Volksmusik scheint das scharfe Zerfallen der Melodien in Kategorien zu sein, je nach den verschiedenen Anlässen, in denen sie gesungen oder gespielt werden.

Der Melodienschatz der Rumänen zerfällt in fünf Hauptkategorien:

1. Die Kolinda-Melodien. Diese werden ausschließlich zu Weihnachten gesungen.
2. Die Hochzeitsmelodien, welche — wie schon aus der Benennung hervorgeht — bei Hochzeitszeremonien gesungen werden.
3. Die unter der Benennung „bocet"[5] bekannten verschiedenen Totenlieder.
4. Die Tanzmelodien, welche ausschließlich zum Tanze aufgespielt, bezw. während des Tanzes gesungen werden (ihr Text heißt rumänisch: strigături oder chiuituri); und schließlich
5. die bedeutendste Kategorie, die sogenannten Doina-Melodien, die eigentlichen Lieder, welche ohne besondere Veranlassung ebenso zu lyrischen wie Balladentexten gesungen werden[6].

[1] Vgl. Abert in d. ZfM, a. a. O.

[2] Vgl. Nr. 7 der „Arie" Fischiettis (Nitteti).

[3] Ebenso in seiner oben (S. 5) erwähnten Arie I, 11. Vgl. dazu Mozarts Osmin in seiner zweiten Arie.

[4] Nicht in diesem Sinne, sondern ausschließlich im Sinne eines effektvollen Liedchen heiteren Charakters (s. ob. M. b) erscheint diese Bezeichnung dann bei der Naumanngruppe.

[5] An einigen Orten „după morţii", „vaiet", „zorilor", „cântecul bradului" genannt.

[6] Die oben erwähnten Kategorien sind allgemein bekannt. Außerdem haben noch einige Gegenden spezielle Gesänge z. B. die im Anschluß an die unter dem Namen „păparugă" oder „dodoloaie" bekannte Volkssitte gesungenen Lieder (im südlichen Siebenbürgen und Bănát, siehe Teodorescu: „Poezii Populare Române, Bucureşti, 1885, Seite 208), und die Erntelieder.

Zweifelsohne gab es z. B. bei den Madjaren ehemals auch solche scharf auseinandergehaltene Kategorien, deren Spur in den sogenannten Regösgesängen, Kinderspielen, Hochzeitsliedern, und in den, den rumänischen Doina-Melodien entsprechenden achtsilbigen rubato-Melodien noch deutlich erkennbar ist. Doch werden im allgemeinen eben diese oben erwähnten Melodien zur Zeit kaum mehr gesungen; dementgegen wird auf die jetzt beliebten madjarischen Volksmelodien[1] ebenso in Unterhaltungen getanzt, wie sie auch ohne Tanz gesungen werden, rein des Singens wegen.

Die Form der rumänischen Volkstexte allgemein charakterisierend ist: erstens der Mangel einer Stropheneinteilung (im Gegenteil zu den madjarischen und slowakischen Volkstexten), zweitens, daß die einzelnen Textzeilen faßt ausschließlich aus acht Silben bestehen, die in zwei Trochäenpaare zerfallen: ″ ◡ | ′ ◡ ‖ ″ ◡ | ′ ◡[2]; in Noten könnte man dies folgendermaßen ausdrücken: 2/4 ♪♪♪♪ | ♪♪♪♪ |. Der letzte Trochäus der Textzeilen ist oft unvollständig. In diesem Falle wird die fehlende letzte Silbe durch „u", „ă", bzw. „măi", „le" oder „re" ersetzt. Die Wahl der Ergänzungssilben ist keine willkürliche: wenn die unvollständige Textzeile mit einem Mitlaute schließt, wird sie durch „u", „ă", oder auch „măi" ergänzt, schließt sie mit einem Vokale meistens durch „le" oder „re". Diese Silbenergänzung ist eine der charakteristischsten Eigenheiten der urvolkstümlichen Gesangsart der Rumänen. Sie wird — leider — durch die rumänischen Volksschullehrer, die diese Eigenheit aus dem Volke ausrotten möchten, in den Schulen und besonders auch durch Gesangsvereine mit allen Mitteln verfolgt.

Verhältnismäßig seltener ist — besonders in den Doina-Texten — die aus anderthalb Trochäenpaaren bestehende sechssilbige Zeile, die durch eine fünfsilbige vertreten werden kann (″ ◡ | ′ ◡ ‖ ″ ◡), so daß wir diese Formel hier außer Acht lassen können.

Der Mangel der Stropheneinteilung ermöglicht ein ziemlich freies Umgehen des Sängers mit den Textzeilen beim Anpassen derselben an die Melodie. Die gebräuchlichste Art indessen ist, daß die Melodie auf eine einzige Textzeile gesungen wird, und zwar wird letztere so oft wiederholt, als die Melodie den Textzeilen entsprechende Melodiezeilen enthält.

Noch eine allgemein-charakteristische Eigenheit der Textanpassung der Rumänen ist, daß die einzelnen Texte im Rahmen ein und derselben Kategorie nicht an eine bestimmte Melodie gebunden sind, d. h. auf jede beliebige Doina-Melodie kann ein beliebiger lyrischer oder epischer Text gesungen werden; auf jede beliebige Kolinda-Melodie ein beliebiger Kolinda-Text. Die wenigen, auf sechssilbige Zeilen passenden Melodien können natürlich nur auf entsprechende sechssilbige Zeilen gesungen werden[3].

---

[1] Es sei besonders betont, daß hier von reinen Volksmelodien und nicht von Kunstliedern in Volksliedart die Rede ist.

[2] – ◡ bezeichnet keine metrische Länge oder Kürze, sondern die Musikalbetontheit oder Unbetontheit der einzelnen Silben. Siehe Weigand: „Die Dialekte der Bukowina und Bessarabiens" (Leipzig 1904) Seite 90. Die dort verzeichnete Formel – ◡ | ′ ◡ ‖ – ◡ | ′ ◡, nach der die dritte und siebente Silbe stärker betont wird, als die erste und fünfte, veranschaulicht das Skandieren der Textzeilen, wenn ohne Melodie vorgetragen wird.

[3] Wenn nicht der ganze Text, so ist wenigstens der Refrain, bei den Kolinden meistenteils, bei den Doina-Melodien mit Refrain aber fast immer, an ein und dieselbe Melodie gebunden. Die eigentlichen Textzeilen können aber auch in diesen Fällen nach Belieben gewählt werden.

In gewissen neueren, auch in städtischen Kreisen allgemein bekannten Melodien, die, wenn sie vielleicht nicht reinen Bauern-Ursprungs sind, den Keim eines neuen Volksliedstiles in sich tragen,

Bei der Einteilung der rumänischen Volksmusik in Dialektgebiete ist die Hauptkategorie, die Doina-Melodien, ausschlaggebend.

Natürlich kann hier nur von den Musikdialekten der ungarländischen Rumänen die Rede sein, denn, unseres Wissens, wurde leider außer in Ungarn, weder in Rumänien, noch in der Bukowina, noch in anderen von Rumänen bewohnten Gegenden, systematisch-wissenschaftlich oder auch nur in größerem Umfange Volksmusik gesammelt [1].

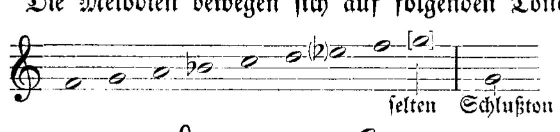
Bevor ich an die Charakterisierung der einzelnen Dialekte gehe, muß ich bemerken, daß wir die Melodien neuerer Zeit auf einen gemeinsamen Schlußton — aus praktischen Gründen auf — bringen, daß heißt sie so aufzeichnen, daß der Schlußton jeder Melodie g ist. Dieses Verfahren erleichtert einesteils das Vergleichen der Melodien, anderenteils wird dadurch vermieden, daß die zum Notieren gewählte Tonhöhe ohne jedwedes System wechsele.

Die von Rumänen bewohnte Gegend Ungarns zerfällt in zwei von einander gänzlich verschiedene Gebiete: Das nördliche Dialektgebiet, dessen Mittelpunkt die Komitate Máramaros und Ugocsa sind (wie weit sich dieses Gebiet südlich erstreckt, wissen wir noch nicht genau, da die Komitate Szatmár, Szilágy und Beszterczenaszód musikwissenschaftlich noch unerforscht sind). Das südliche Gebiet umfaßt die südwestlich von der Linie zwischen den Komitaten Bihar und Fogaras liegende Gegend und erstreckt sich allem Anschein nach auf das benachbarte Rumänien [2]. Noch ein drittes Gebiet muß erwähnt werden, die den Seklern benachbarte „Madjar-verwandte" Gegend; hierher gehört die Mezőség und vielleicht auch die gemischt bewohnten Komitate Kis- und Nagyküküllő, welche starken Seklereinfluß aufweisen, dagegen weniger Verwandtheit mit den südlichen und nördlichen Gebieten haben. Von diesem letztgenannten dritten Dialekt wird hier nicht die Rede sein.

Die Doina-Melodien der oben erwähnten zwei Gebiete sind voneinander grundverschieden. Es ist als ob man es mit den Melodien zweier, mit einander überhaupt nicht verwandten Völker zu tun hätte. Das um vieles kleinere nördliche Dialektgebiet ist allem Anschein nach einheitlich; das südliche zerfällt in drei Unterkategorien, und zwar in die des Bánát-er oder Refraindialekts, der sich auf das Bánát-er-Gebiet beschränkt, des Bihar-er-Dialektes und schließlich des sich über die Komitate Alsófehér, Hunyad und Szeben erstreckenden, südsiebenbürgischen Dialektes, den ich den Dialekt phrygischer Kadenz nennen möchte.

Die zwei letztgenannten Unterkategorien stehen einander sehr nahe; ihre gemeinsamen charakteristischen Eigenheiten sind folgende:

a) Melodik. Die Melodien bewegen sich auf folgenden Tönen:



Von diesen Tönen sind meistens die akkordbildenden, die übrigen

sind Melodie und Text unzertrennbar. Z. B. „Face maica tăieţăi, tichitichita", „La fântână 'ntre livezi, hm", „Fata maichii, fata maichii, csa frumoasă fată" usw.

[1] Brauchbares Material enthält nur: Pârvescu „Hora din Cartal" (Bucureşti 1908); 63 Instrumentale Tanzmelodien. Dann Ciorogariu: „Cântece din popor" (herausgegeben von Socec & Co. Bucureşti 1909), enthält 60 Melodien mit Text. Außerdem ist noch zu erwähnen D. G. Kiriacs etwa 100 Melodien umfassende Phonogrammsammlung aus der Gegend von Curtea de Argiş, ungedruckt.

[2] Wenigstens lassen die Doina-Melodien der oben erwähnten Kiriacschen Sammlung auf ähnliches schließen.

nur durchlaufende Töne, den Schlußton „g" natürlich ausgenommen. Mit andern Worten: unter die Melodie kann [notes] als Akkord gedacht werden, wiederum den Schlußton ausgenommen, dem der Akkord [notes] unterlegt werden kann. Von den obersten Tönen können sogar vier fehlen, die unteren vier aber fehlen nie.

b) Aufbau. 1. Die Melodien sind in der Mehrzahl dreizeilig. 2. Ihre Hauptzäsur steht nach der zweiten Zeile, nach derselben wird meistenteils eine Luftpause eingeschaltet. 3. Der auf die letzte Silbe der zweiten Zeile fallende, also der Hauptzäsur vorangehende Ton ist immer [note]. Der letzte Ton der ersten Zeile ist ebenfalls [note] oder [note].

c) Rhythmus. Das rhythmische Grundschema einer Melodiestrophe ist:

2/4 [notes] 1. Zeile [notes] 2. Zeile [notes] 3. Zeile

im parlando-Vortrage, das letzte Achtel der zweiten und dritten Zeile durch 𝄐 verlängert. Jedes Achtel entspricht einer Textsilbe. Das Tempo der Achteln schwankt zwischen M. M. 120—160 (nach Orten und Sängern verschieden, im Rahmen ein und derselben Melodie mehr oder minder feststehend). Dieses Schema wird in vielen Fällen durch einen, gewissermaßen erstarrten rubato-Vortrag ziemlich modifiziert, wie aus den gegebenen Melodiebeispielen ersichtlich ist. Von größter Wichtigkeit ist bei der Plazierung der Taktstriche, daß der gegebene Melodierhythmus in Gedanken stets auf dieses Grundschema, beziehungsweise auf das oben gegebene [notes]-Schema zurückgeführt wird. Wie aus diesem ersichtlich, sind die „besten" Taktteile die auf ″-Silben, die „weniger" guten jene auf ′-fallenden; die auf ◡-fallenden sind schlechte Taktteile. Diese relative Betontheit oder Unbetontheit der auf acht Silben entfallenden acht Taktteile steht in jedem Falle unveränderlich fest und muß bei der Plazierung der Taktstriche stets vermerkt werden, wie sehr auch das Grundschema des Rhythmus eventuell modifiziert wurde. Wenn z. B. der Wert der auf 4—4 Silben entfallenden Töne derart gedehnt wird, daß eine Zerteilung in zwei Takte notwendig erscheint, dann kann diese Zerteilung nur: ″ ◡ | ′ ◡ | geschehen, damit die Plazierung des Taktstriches die Betontheit der ′-Silbe im Gegensatz zur ◡-Silbe klar hervorhebe. Z. B. [notes]; in diesem Falle muß die Zerteilung des zweiten Taktes [notes] geschehen, und nicht [notes] oder [notes]. Des leichteren Verständnisses und der besseren Übersicht wegen aber notiert man den [notes]-Rhythmus zweckmäßiger [notes]. Eine derartige Veränderung des Wertes ist natürlich nur bei parlando-(rubato)-Melodien zulässig, wie überhaupt die Anwendung dieses ganzen Notierungsverfahrens nur bei jenen Melodien von Wichtigkeit ist, in denen das Ohr des Musikers wenn er nur die Melodie in Betracht zieht, die guten und schlechten Taktteile unmöglich richtig unterscheidet. In diesem Falle ist es von höchster Wichtigkeit auch den Textrhythmus mit in Betracht zu ziehen[1].

[1] Die „Chansons populaires roumaines du Comitat Bihar" betitelte, 1913 erschienene Sammlung

Der Bihar-er Dialekt weicht von dem Dialekte phrygischer Kadenz im wesentlichen[1] dadurch ab, daß man in den Melodien des ersteren stark dazu neigt, statt „b" „h" zu intonieren, in letzterem dagegen zur Bildung einer phrygischen Kadenz. D. h. die Doina-Melodien von Bihar schließen meistens mit [Notenbeispiel] oder [Notenbeispiel], in jenen des phrygischen Dialektgebietes wird das vorletzte „b" zu einem annähernden [Notenbeispiel][2].

Der Bánát-er Dialekt weicht insofern von den beiden andern ab[1], als sich dort eine starke Tendenz bemerkbar macht, statt [Notenbeispiel] [Notenbeispiel] zu intonieren, ferner, daß von den Tönen der Tonleiter [Notenbeispiel] die Akkordtöne, die übrigen durchgehende Töne sind, — mit andern Worten: zur Melodie (den Schlußton ausgenommen) kann der [Notenbeispiel]-Akkord gedacht werden. Die im Aufbau zu bemerkende Verschiedenheit ist, daß die überwiegende Zahl der Melodien vierzeilig ist. Die wichtigste, und mit den vorangehenden übereinstimmende Eigenheit ist ein [Notenbeispiel] als Hauptzäsur (letzter Ton der zweiten Zeile).

Das rhythmische Grundschema der Melodien ist dem der erstbeschriebenen Unterdialekte gleich, entspricht jedoch mit der Hinzufügung von weiteren acht Achteln, der vierten Zeile. Wir nennen ihn Refraindialekt, weil in der vierten, oder dritten und vierten Zeile, bzw. an deren Statt gewisse Textrefraine mit selbständigem Sinn vorkommen, welche sozusagen ausschließlich diesen Dialekt charakterisieren.

Das kleinere Hunyad-er Gebiet, den dieser Aufsatz behandelt, gehört zu dem Musikdialekt phrygischer Kadenz, doch macht sich in demselben starker Bánát-er Einfluß bemerkbar.

Die acht Notenbeispiele bieten diesbezüglich ein anschauliches Bild dar.

Als Zeichenerklärung diene folgendes:

Die mit kleinen Notenköpfen notierten Töne (die kurzen Vor- und Nachschläge: [Notenzeichen] ausgenommen) sollen in ihrem vollen Werte, der vom Werte des, mit ihnen mittels Bogen verbundenen und mit großem Notenkopfe geschriebenen Hauptones abgerechnet wird, gelesen werden. Die kleinen Notenköpfe bedeuten, daß diese Töne weniger wichtig, weniger akzentuiert, sozusagen flüchtig (schwächer) gesungen wurden.

Die kleine Fermate [Zeichen] bezeichnet eine kaum merkliche Dehnung, ungefähr im halben Werte der Note, die große Fermate [Zeichen] verdoppelt ungefähr die Dauer des Tones.

[Notenbeispiel] das [Zeichen] Zeichen will ein Gleiten des Tones ungefähr bis zur Höhe, in welcher das Zeichen endet, bezeichnen. Das Gleiten erstreckt sich ungefähr auf den halben Wert der Note.

---

des Verfassers enthält noch einige, von diesem Standpunkt aus betrachtet unrichtige Takt-Einteilungen, z. B. in Nr. 4, 25, 40, 44, 50 und noch einige andere.

[1] Hier sollen nur die allerwichtigsten Abweichungen vermerkt werden. Auch soll bemerkt werden, daß die erwähnten unterscheidenden Eigenheiten nur in einem überwiegenden Teil der Melodien, nicht aber in jeder einzelnen zu finden sind.

[2] Es kann die Behauptung, daß im Bihar-er Dialektgebiet eine phrygische Kadenz gänzlich fehlt, als ein positives Resultat der Forschung gelten.

♭/2 senkt um $^1/_4$ Ton.

Nummer 1[1]. Was den Rhythmus änbelangt, so besteht der einfachste Typ für Doina-Melodien phrygischer Kadenz aus lauter Achteln. Die letzte, mit großer Fermate versehene Achtelnote der zweiten und dritten Zeile wurde statt ♪̂ mit dem besseren Überblick gewährenden Zeichen ♩̂· notiert. Von den Achteln verwandeln sich nur ausnahmsweise manche in Melismen, und auch die nur mit Hilfe eines flüchtigen (mit kleinen Noten geschriebenen) Nachschlages. (Diese Nachschläge sind nur zufälligen Charakters, bilden also keinen wesentlichen Bestandteil der Melodie). Das „as" der diesen Dialekt charakterisierenden phrygischen Kadenz erscheint nur als ein dem vorletzten „b" angehängter kleiner Nachschlag (etwas höher als ein reines „as". Auffallend ist der pentatonische Umriß der Melodie. Der in Klammern stehende Auftakt (auf den Vokal „ä" gesungen) ist für das volkstümliche Singen äußerst charakteristisch, kann aber, als unwesentlicher Bestandteil der Melodie, auch wegbleiben. Diese Flüsterauftakte werden meistens so flüchtig, mit so geringer Tongebung gesungen, daß das oberflächlich beobachtende Ohr sie kaum bemerkt; (die letzte Note auf „n" im zweiten Takt von Nummer 8 ist auch so ein flüchtiger Nachschlag).

Die 𝄾-Pause zwischen dem vierten und fünften Takte ist die oben erwähnte Luftpause, meistens von dieser Dauer. Sie ist eigentlich kein organischer Bestandteil des Taktes, ihr Zeichen kann also über dem Taktstrich angebracht werden. Bei näherer Betrachtung des Aufbaues sehen wir, daß die zweite Zeile (= b) mit Ausnahme bis auf den Schlußton genau mit der dritten Zeile (= b_1) übereinstimmt. Also wäre der Aufbau der Melodie durch Buchstabenschema ausgedrückt: a, b, b_1. Die Vortragsbezeichnung „parlando" besagt, daß man sich die Notenwerte nicht im festen Tanzrhythmus vorzustellen hat.

Nummer 2. Zwischen die zweite und dritte Zeile ist ein auf „hoi, hoi" gesungener Takt eingeschaltet. Da dieser Takt kein wesentlicher Bestandteil der Melodie ist, wurde er bei Feststellung des Aufbaues außer Acht gelassen[2]. Abgesehen von dieser Einschaltung übereinstimmen alle drei Zeilen der Melodie, einige Noten ausgenommen. Dies ergibt folgendes Schema: a, a_1 a_2. In dieser Melodie verwandelten sich schon die meisten Achtel in Melismen viel festerer Form, ohne daß die Achtelwerte (abgesehen von der üblichen Dehnung des Schlußtones der zweiten und dritten Zeile) eine Alteration erfahren hätten.

Die unter 1 beigefügte, von denselben Sängern stammende Variante, ebenso einige Varianten der Nr. 4 bezeugen klar, wie elastisch, wie wenig feststehend die Konturen dieser Melodien sind.

Nummer 3. Ihr Rhythmus weicht infolge der Dehnungen, die einen ständigen Charakter haben, ziemlich vom Grundschema ab. Im ersten, zweiten, dritten und fünften Takt wurden das zweite und dritte Achtel ungefähr um das dreifache ihres Wertes verlängert. Anfänglich waren vielleicht diese Dehnungen als rubato-Dehnungen nicht ständig und auch nicht immer gleich lang. Zur Zeit sind sie aber dermaßen ständig, daß wir der ungewissen ♪♪♪♪ Schreibart diese: ♪ ♩. ♩. ♪ vorzogen. (Sehr

[1] Wir hielten es nicht für unbedingt nötig, den Notenbeispielen dieses Aufsatzes auch die Worte unterzulegen, denn, wie schon oben erwähnt, haben die einzelnen Melodien keinen bestimmten Text, sondern der Sänger singt einen beliebigen Text auf eine ihm beliebige Melodie; den Text vertreten die metrischen Zeichen – ◡ – ◡ | – ◡ – ◡ |.

[2] Dreizeilige Melodien mit ähnlichen Einschaltungen findet man in Hunyad und Bihar in großer Menge.

wahrscheinlich werden diese Takte durch Sänger anderer Dörfer vielleicht mit kürzeren Dehnungen ( ) gesungen). Der Aufbau ist dem der vorangehenden Nummer gleich (a, a_1, a_2).

Nummer 4. Diese ist schon kein reiner südsiebenbürgischer Typ phrygischer Kadenz mehr. Zwar hat sie eine phrygische Kadenz, doch weist ihr Aufbau statt der typischen Dreizeiligkeit Vierzeiligkeit auf. Ihr Grundschema ist a, b, b_1, c. Die b_1-Zeilen dieser so aufgebauten Melodien charakterisiert der ganz kurze letzte Ton (fast staccato). Die Zeile b_1 unterscheidet sich nur in diesem von b. Der vierzeilige Aufbau läßt auf fremde, vielleicht Bánát-er Herkunft schließen, so auch der Umstand, daß die Haupttöne (Akkordtöne) den, bei der Charakterisierung des Bánát-er Dialektes erwähnten Akkord ergeben.

Nummer 5. Hat einen seltsamen Aufbau. Ist vierzeilig, ihr Schema a, b, b_1, c (der Unterschied zwischen b und b_1 ist der gleiche charakteristische staccato-Schlußton, wie bei der vorangehenden Nummer). Auffallend an der ersten Zeile ist, daß die Haupttöne weder noch ergeben und daß der Schlußton „g" ist. Die Haupttöne der übrigen drei Zeilen ergeben den den südsiebenbürgischen und Bihar-er Dialekt charakterisierenden Akkord . Hat eine sehr entschiedene phrygische Kadenz.

Nummer 6 ist schon ein echt Bánát-er Typ. Die Tonleiter hatt statt „a" und „b" „as" und „h". Ist vierzeilig, ihr Schema a, b, b_1, c (b_1 mit dem kurzen Schlußton). Ihre Hauptöne ergeben den Akkord . Zwar hat die Melodie eine phrygische Kadenz, doch ist diese in vorliegendem Falle deshalb nicht charakteristisch, weil das „as" hier in der Kadenz nicht überraschend auftritt[1]. Beim Vergleichen der b- und c-Zeile dieser Melodie mit denselben Zeilen von Nummer 4 fällt die große Ähnlichkeit in Zeilenaufbau mit Kontur auf. Der erste Ton der Melodie (Verzierungston zweiten Ranges) ist ausnahmsweise .

Zu bemerken ist, daß die Tonhöhe des „as" und „h" keine präzise ist; „as" ist meistens höher „h" tiefer als das normale „as" und „h".

Nummer 7. Gleichfalls eine typische Bánát-er Melodie, vielleicht neueren Ursprungs. Die Tonleiter hat „a" und „b", die Kadenz ist ebenfalls „a" „g". Die Haupttöne ergeben den Akkord . Ist vierzeilig; ihr Aufbau: a, a, b, a_1. Der Rhythmus weist auffallend viele durch ständigen Charakter erworbene Dehnungen auf. Die Nummer 6 ist in Cserbel allgemein bekannt, diese dagegen wußten nur einige junge Frauen. Es konnte nachgewiesen werden, daß sie dieselbe von einem in Nagyszeben beim Militär dienendem Cserbel-er Burschen gelernt hatten, der sie wiederum von einem Soldaten Bánát-er Zuständigkeit gehört hatte.

Nummer 8. Vollständig abweichend von den Typen aller Dialekte. Vielleicht neueren Ursprungs. Die große Abweichung wird von den Kadenztönen der Melodiezeilen verursacht. Die Hauptzäsur (Schlußton der zweiten Zeile) ist „c", — statt

[1] Bei dem Dialekt phrygischer Kadenz ist diese Kadenz eben deshalb so auffallend (dermaßen, daß man sie als den Dialekt charakterisierend empfindet), weil die Melodien bis zum Schlusse „a" statt „as" aufweisen, und eben nur das vorletzte „a" zum „as" herabsinkt.

des charakteristischen „f" der südlichen Dialekte. Jedenfalls ist eine Hauptzäsur derartiger Kadenz im Bánát-er Dialekt, neben der dominierenden „f"-Kadenz, nicht selten. Die Vierzeiligkeit und Refrainbildung sind ebenfalls Bánát-er Eigenheiten. Schema des Aufbaues: a, a, b, b_1.

In der vorliegenden Beschreibung des südsiebenbürgischen bzw. Hunyad-er Dialektes mußte ich mich auf die Beschreibung der Doina-Melodien beschränken. Die Kolinda-Melodien kennen wir eigentlich noch nicht genügend. Übrigens bieten dieselben den einzelnen Gegenden nach viel weniger auffallende Verschiedenheiten dar, auch fällt die geographische Grenze dieser Verschiedenheiten allem Anschein nach nicht mit den Rahmen der auf Grund der Doina-Melodien eingeteilten Musikdialektgebieten zusammen. Dem entgegen sind die Hochzeits- und Trauergesänge selbst im Komitat Hunyad nicht dieselben, so daß diese, als den Dialekt von einer anderen Seite ergänzend charakterisierend hier ebenfalls nicht in Betracht kommen können[1]. Die Tanzmelodien in Hunyad sind für das Dialektgebiet gleichfalls wenig charakteristisch. Im übrigen kann sowohl von diesen, wie von den Kolinda-Melodien nur in selbständigen Abhandlungen eingehende, klassifizierende Beschreibung gegeben werden.



1 Das Biharer Dialektgebiet dagegen kennt z. B. nur eine einzige Hochzeits- und eine Bocet-Melodie.


Wurde von denselben auch so gesungen:
1) 2) 3) 4)
Parlando.
Gyalár.
Marie Lăscuţon, 22 Jahre alte Frau und andere.
5.
(ă) I. Zeile
II. Zeile
(ă) III. Zeile
IV. Zeile
1) dieselbe auch so:
Parlando.
Cserbel.
Marie und Susanna Costa.
6.
I. Zeile
II. Zeile
III. Zeile
IV. Zeile
1) richtiger so:
Parlando.
Cserbel.
Junge Frau.
7.
I. Zeile
II. Zeile
III. Zeile
IV. Zeile
Parlando.
Várhely.
Zwei ältere Frauen.
8.
I. Zeile
(N) II. Zeile
III. Zeile
Io mor mân-dră, mor, mă
refr.
IV. Zeile
Io mor mân-dră, mor, mă.
refr.

Wolfgang Robert Griepenkerls Schriften über Musik

Von

Th. W. Werner, München

Das Verstehen eines Kunstwerks, unser Verhältnis zu seinem Schöpfer hängt von unserer individuellen Veranlagung ab. Auf deren Entwicklung aber ist von bestimmendem Einfluß die Zeit; die Ideen, mit denen ein Zeitabschnitt gesättigt ist, atmen wir ein, bewußt oder nicht — freiwillig oder nicht. Goethe mußte aus Bach etwas anderes heraushören, als etwa ein heute lebender Dichter. Daher kommt es, daß der Schaffende — und je reicher er ist, desto mehr — sein Gesicht im Spiegel der Zeiten zu verändern scheint. So sonderbar dies Bild manchmal anmuten mag, seine subjektive Richtigkeit werden wir nicht bestreiten dürfen; denn auch wir sehen nicht anders und haben vor vergangenen Betrachtern nur das voraus, daß wir auf ihren Schultern stehen, ihre Anschauungen annehmen, ändern oder verwerfen können.

Wolfgang Robert Griepenkerl, der mit den Stoffen seiner bekanntesten dramatischen Dichtungen in unsern Tagen eine fröhliche Urständ hätte feiern können, wenn sein Ruhm nicht allzu zeitig verblüht wäre, hatte von seinem Vater[1] eine entschiedene musikalische Begabung überkommen. Er war am 4. Mai 1810 zu Hofwyl geboren; im sechsten Lebensjahre kam er — sein Vater war an das Karolinum berufen — nach Braunschweig; mit 21 Jahren bezog er die Universität Berlin, wo die theologischen Studien bald von solchen auf dem Gebiete Philosophie, Literaturgeschichte und Ästhetik abgelöst wurden; 1839 wurde er Lehrer der Kunstgeschichte an der Anstalt, die seinen Vater beschäftigte; im nächsten Jahre kam die Berufung zum Lehrer für deutsche Sprache und Literatur an die Kadettenanstalt hinzu. Beide Stellen gab er indes im Jahre 1847 auf, um Vorträge in Leipzig zu halten; doch kehrt er bald nach Braunschweig zurück, wo er, zunächst Mittelpunkt des literarischen und künstlerischen Lebens, mehr und mehr vereinsamt und am 16. Oktober 1868 stirbt[2].

Was während der Beschäftigung mit Griepenkerls literarischen Werken am ehesten in das Auge springt, was ihre Haltung und ihre Wirkung bestimmt, ist ihr oratorischer Charakter. Laut und dröhnend ist der Schritt seines Dramas, aber auch seine Vorreden und Abhandlungen geben sich als Beschwörungen einer Volksmenge. Selbst das Werk, das hier im Mittelpunkte stehen soll, eine Novelle, sprengt mit immer wieder geradezu an den Leser gerichteten Ausfällen den Rahmen der Erzählung. Uneingestandenermaßen wendet sich ja jedes Buch an den Leser; ihn darüber hinaus noch einmal in Anspruch zu nehmen, ist beunruhigend — eine Technik, die Griepenkerl von den Romantikern, besonders von Jean Paul, abgenommen hatte. Romantiker war nun allerdings Griepenkerl seinem Wesen nach nicht; das zu sein verbot ihm seine ursprüngliche Neigung zum Drama, seine Abneigung von der Lyrik und von der Erzählung.

---

[1] Friedrich Konrad Griepenkerl, s. ADB.

[2] Die einzige eingehende Würdigung seines Lebens und seiner Arbeit ist das Buch von Otto Sievers: Robert Griepenkerl, der Dichter des „Robespierre". Biographisch-kritische Skizzen. (Mit mehreren bisher ungedruckten Gedichten und Briefen.) Wolfenbüttel 1879. 8⁰. 176 S. — Einzelheiten, darunter einen Brief Spontinis an Gr. und ein Gedicht vom 21. Mai 1860 teilt Heinrich Mack mit im Braunschweigischen Magazin, Jahrgang 1906, Nr. 10, S. 126. — Die Darstellungen der Literaturgeschichte gehen zum Teil an der Erscheinung des, wenn auch nicht genial angelegten, so doch mit gutem Blick für das Dramatische begabten Dichters vorüber.

Der Dichters literarische Stellung, die seiner Anlage und der Nahrung gemäß ist, die er aus seiner Zeit sog, und die deshalb auch den Schlüssel zu seiner Musikanschauung bietet, erkennen wir aus der sehr bestimmten Haltung von 14 Vorträgen über den Zustand der deutschen Literatur im 18. Jahrhundert, die er als Buch[1] im Jahre 1846 veröffentlichte. Nach einer die Grundlagen in Anlehnung an Hegel und Vischer ausbreitenden Einleitung spricht der Verfasser in der dritten Vorlesung von der Idee der [Dicht-]Kunst und stellt das Auslaufen zweier Reihen von Kunsttätigkeit fest: dem einseitigen Realismus auf seiten Gottscheds setzt er den einseitigen Idealismus auf seiten Bodmers entgegen. Er sieht die Entwicklung einmal in Hagedorns leichter Sinnlichkeit, dann aber in Hallers ideal-sittlicher Würde. Über Haller hinaus erscheint ihm in Klopstock der Sänger des Erhabenen. Die Sättigung in diesem Elemente führt notwendig zum Umschlag in das Extrem: Wieland über Gottsched und Hagedorn hinausweisend als Dichter des Realismus. In Lessing erscheint der Genius der Kritik; die vorbereitende Stellung Winkelmanns und Herders leitet in die Spitzen der beiden aufgestellten Reihen, zu Goethe mit vorwiegender Richtung nach Seite des Individuellen, zu Schiller mit der Neigung zum Universellen; der eine vom objektiv Äußeren, der andere vom subjektiv Inneren ausgehend. Beide Reihen, die eine in dem Ausdruck der Erscheinung, die andere in dem der Idee wurzelnd, sind tiefer gegenseitiger Durchdringung fähig; sie vollzieht sich im Humor Jean Pauls. — Selbst wenn Griepenkerl es nicht bestimmt sagte, müssen wir erkennen, daß er sich zu dem Schillerschen Idealismus bekennt. Er ist die Grundlage seiner künstlerischen Persönlichkeit, die nun ihre besondere Prägung erhält, einmal durch den Eindruck, den die Kenntnis Shakespeares und Jean Pauls verursacht, dann aber durch die Vertiefung in die Ideen der französischen Revolution[2].

In der Musik mußte der musikalisch angelegte Literat die völkerverbindende Macht κατ᾽ ἐξοχήν finden. Die Musikästhetik war nach bedeutendem Aufstieg abgeblüht. Man kennt Lessings und Kants Verhältnis zur Musik, Goethes zögernde Haltung. Die Romantik fand in ihrer formalen und materiellen Ungebundenheit, in ihrer Eignung zu mystischer und symbolischer Auslegung ihres Gehalts Momente, die den auf das Kunstwerk schlechthin gerichteten Forderungen der Schule entsprachen; auch ließ sich die Lehre von der Sinnlichkeit als künstlerischer Quelle und von der Subjektivität der schöpferischen Betätigung leicht auf die Musik anwenden. Die Wirkung der romantischen Kunstphilosophie wurde indes durch das Fortdauern des auf Kant fußenden Klassizismus, in Deutschland wenigstens, hintangehalten[3], und noch Griepenkerl sehen wir im Ganzen — die Vorstellung des Humors und die leitenden Gedanken der französischen Revolution erheben sich unter seiner Hand auf der Grundlage des Schillerschen Idealismus' — in dessen Bann.

Ein kurzer Blick auf eine anläßlich des von Berlioz am 9. März 1843 in Braunschweig gegebenen Konzerts gehaltene Rede[4] wird uns belehren, daß dem so sei.

---

[1] Der Kunstgenius der deutschen Literatur des letzten Jahrhunderts in seiner geschichtlich organischen Entwickelung. — Vorlesungen von Dr. Wolfg. Robert Griepenkerl, Professor der deutschen Sprache und Literatur in Braunschweig. Erster [einziger] Band. Leipzig 1846. 8°. XVI. u. 327 S.

[2] „In ihren Kunstwerken reden die Völker zueinander aus der Tiefe ihres Bewußtseins ... Die Menschen sind alle Brüder in der Sphäre der Kunst; denn was Alle angeht, nur das ist der würdige Inhalt der Kunst." Im Jahre 1847 gab — dies muß Sievers entgegengehalten werden — Griepenkerl seine Stellungen auf und eilte nach Leipzig. Vielleicht hängt auch sein tragisches Ende mit dem Mißlingen der deutschen Revolution zusammen.

[3] H. Ehrlich führt im dritten Kapitel seines Buches „Die Musik-Ästhetik in ihrer Entwickelung von Kant bis auf die Gegenwart", Leipzig (1882), weitere Gründe an.

[4] Ritter Berlioz in Braunschweig. Zur Charakteristik dieses Tondichters von Wolfg. Rob.

Um seine Intentionen zu erreichen, habe Berlioz die Schranken seiner Nationalität durchbrochen und sich in die Tiefe deutschen Geistes versenkt, auch darin die deutschen Sympathien teilend, daß er sich an den ewigen Shakespeare anschloß. Seine Intentionen aber seien: Abkehr von der zufälligen subjektiven Laune, vom einseitigen Hervorkehren vereinzelter individueller Züge; Zukehr zum wahrhaft Allgemeinen, zu dem, „was alle angeht", als dem Träger der objektiven sittlichen Manifestationen, für die das Subjektive nur der Unterbau ist. Wie seine Stoffe im Ganzen der Geschichte angehören, das wird von dem Lobredner im Einzelnen ausgeführt und, fährt er fort, „der Gegenstand seiner fünften Symphonie wird die Jungfrau von Orleans sein, und das Vorbild des französischen Komponisten unser deutscher Schiller."

Griepenkerl wendet sich gegen den Spott, mit dem die deutsche Fachpresse Berlioz empfangen habe und fragt wiederholt, ob sich denn nicht Rob. Schumann, der, wenn irgend ein Deutscher eine Berlioz verwandte Seite habe, wolle vernehmen lassen. Daß er Schumanns fast zehn Jahre zurückliegende Stellungnahme[1] nicht kannte, ist bei der Fassung der Anregung anzunehmen: er wollte nicht eine erneute, sondern überhaupt eine Äußerung aus den führenden Leipziger Kreisen hervorrufen.

Um der neuen Erscheinung gegenüber Posto fassen zu können, geht Griepenkerl auf Beethoven zurück, „den Heros der Instrumentalmusik". Er zieht damit eine Verbindung zwischen zwei, wie uns scheinen will, heterogenen Elementen, die aber damals in der Luft lag; auch Schumann bezieht sich in seiner Besprechung der Episode de la vie d'un artiste auf niemanden öfter als auf Beethoven. Berlioz gehöre, sagt er, mehr zu den Beethovenschen Charakteren[2], deren Kunstbildung mit ihrer Lebensgeschichte genau zusammenhänge. — Das Streben des vorigen (des 18.) Jahrhunderts kennzeichnet Griepenkerl als auf die Überwindung des Dualismus der beiden Seiten des Schönen gerichtet, des Idealen nämlich und des Realen, jener beiden Anschauungsreihen, die wir ihn hatten aufstellen sehen. Wie Goethe in der Dichtkunst, so war es in der Musik Mozart, der diese Gegensätze in die wahrhaft konkrete Vermittlung zusammenzog. Beethoven schloß sich zunächst ganz an Mozart an; dann aber wird das romantische Prinzip von ihm zuerst in seiner ganzen Ausdehnung ergriffen. „Das Wesen des Romantischen besteht aber darin, daß sich die Idee in der äußeren Erscheinung nicht mehr begränzt, nicht mehr, wie im Klassischen, befriedigt fühlt; sondern Kraft ihrer Freiheit, die sie in der christlichen Weltanschauung gewonnen, vermag sie es, die Form zu durchbrechen und als des Geistes Adler auch die letzte Höhe des Endlichen zu verlassen.... Dadurch nun, daß in der romantischen Kunstform die Idee über die endliche Erscheinung zu siegen vermag, dadurch, daß sie

---

Griepenkerl. Braunschweig 1843. 8°. 31 S. Auf S. 32 ein Verzeichnis der an dem Konzert beteiligten Mitglieder des Orchesters. Das Programm hatte als Hauptstücke enthalten: Die Ouvertüre zu Benvenuto Cellini, die Harold-Symphonie und Fragmente La reine Mab, Romeo allein und großes Fest bei Capulet aus der Symphonie Romeo und Julie. Bekannt waren in Braunschweig seit 1839 die Ouvertüren zu den Vehmrichtern und zu König Lear. — „Ritter" nennt Griepenkerl auch Spontini; sonst hätte man über die Titelähnlichkeit dieser Rede mit einem Aufsatz E. T. A. Hoffmanns nicht hinwegsehen dürfen.

[1] Schumann hatte — vgl. Gesammelte Schriften über Musik und Musiker, hgg. von F. Gustav Jansen. Leipzig (1891) — die erste deutsche Aufführung der Ouvertüre zu den Vehmrichtern im Jahre 1837 veranlaßt (II, 41), das Werk im Jahre zuvor besprochen (I, 226), einem Federkriege um das Werk die Spalten seiner Zeitschrift geöffnet (I, 340). Ferner hatte er 1835 die Episode de la vie d'un artiste einer ausführlichen Zergliederung unterworfen (I, 129) und 1839 die Ouvertüre zu Waverley (II, 178) besprochen.

[2] „Ein ganzer Beethoven steckt in diesem Franzosen" sagt Börne (Briefe aus Paris, Nr. 16 vom 8. Dez. 1830).

in ihrer hervorragenden Geistigkeit Alles, was Form ist, hinter sich zurücklassen kann — dadurch ist es, daß hier im Gegensatz zur klassischen Weltanschauung der Widerspruch des Ideals zur endlichen Wirklichkeit hervortreten kann, freilich nur deshalb, um glänzender gelöst zu werden. Hier ist der Punkt, wo die höchste Kunstblüthe des Romantischen, der Humor eintritt, der in nichts anderm besteht, als darin, diese Differenz mitten aus der Idee der Einheit herauszusetzen." In Beethovens Klavierkompositionen[1] setze dies humoristische Element fast unbemerkt an: zuerst — bis etwa op. 57 — ein momentanes kühnes Wagen, als fürchte der Meister, die Würde der Kunst zu beleidigen. Die Stimmung eines einfachen edlen Themas werde in ihr Gegenteil verkehrt; der schöne melodiereiche Fluß von Episoden fange an, von unerwarteten rhythmischen Einschnitten durchbrochen zu werden, verwickelte Harmoniefolgen, die der waltenden Stimmung der Melodie wenig entsprechen, necken unaufhörlich. Bald aber werde dies Humoristische zur Hauptfarbe des Ganzen; die Gegensätze werden schärfer, die verwickeltsten Kombinationen der Perioden, des Rhythmus, der Gedanken überbieten sich zu den seltsamsten Mißverhältnissen, denen gegenüber der erhabenste Ernst walte. In seinen Scherzos überflügle Beethoven den Standpunkt des Komischen, den Haydn und Mozart verträten. Mit den fünfziger Werken stehe er im Mittelpunkt der humoristischen Weltanschauung[2].

Die Anwendung dieser Gedankengänge auf Berlioz[3], der für sich einen Beethoven voraussetze und den mit jenem das humoristische Element verbinde, kann hier weniger interessieren als die Frage: was versteht Griepenkerl, der einige Anwendungen, aber keine Begriffserklärung gab, unter dem Ausdruck Humor? Und diese Frage muß uns um so näher angehen, als Griepenkerl einer der ersten[4] ist, der dem Problem des

---

[1] Gr. bezieht sich in der Folge auch auf Kammer- und Orchestermusik.

[2] Griepenkerl verweist auf die „ewig denkwürdigen" 36 Takte im zweiten Teile des ersten Satzes der Eroica [vor dem Eintritt der Oboenmelodie in E].

[3] Berlioz schreibt im sechsten Briefe seiner „Musikalischen Wanderung durch Deutschland" (Übersetzung von Gathy, S. 48): „Sie sehen, wie vielen Dank ich Braunschweigs Künstlern und Dilettanten schuldig bin; nicht minder erkenntlich bin ich dem ersten dortigen Kunstrichter Herrn Robert Griepenkerl, der in einer mit Sachkenntnis verfaßten Schrift über mein Auftreten eine heftige Polemik gegen ein Leipziger Blatt begann, und, wie ich glaube, einen richtigen Begriff aufgestellt hat von der Kraft und Richtung des musikalischen Stromes, der mich fortreißt."

[4] Flüchtig berührt Schumann (II, 293) das Problem, wenn er (Dez. 1840) an der achten Symphonie Beethovens ihre „humoristische Tiefe" rühmt. — Humoristisch ist die Beschreibung der Adur-Symphonie im dritten Schwärmbriefe (1835; I, 166), aber der Begriff wird nicht auf das Werk angewandt. — Der Aufsatz von 1834 über „das Komische in der Musik" (I, 47) läßt begreiflich erscheinen, daß Schumann zu einer zweiten derartigen Arbeit, die „vom Humor in der Musik" handeln sollte, „und alles deutlicher entwickeln werde", nicht kam. — Angeregt war seine Auslassung durch K. Steins [Kefersteins] Aufsatz „Das Komische in der Musik" in Caecilia 1833, S. 221. — Eine Andeutung humoristischer Auffassung der letzten Quartette Beethovens bringt H[ermann] Hirschbach im 11. Jahrgange (1838/9) der Neuen Zeitschrift für Musik, S. 9. — In einem Aufsatz über „Jean Paul und Beethoven" in dem 1841 in Stuttgart erschienenen eilften Bändchen der Anthologie „Großes Instrumental- und Vokal-Concert", hgg. von Ernst Ortlepp, schildert E. Ortlepp, übrigens Mitarbeiter an Schumanns Zeitung, seine von bekannten Komponisten wie Pleyel und Schicht geteilte Vorliebe für Mozart und Haydn, die erst spät dem Verständnisse für Beethovens Symphonien gewichen sei; von bestimmendem Einfluße sei die mit ihrem Studium Hand in Hand gehende Lektüre Jean Pauls gewesen: „ich lernte den Humor kennen und fand in ihm den Schlüssel zu Beethoven." — Auf das Bestimmteste äußert sich K. A. Th. Kahlert, Professor der Ästhetik in Breslau, nicht in seinen Beiträgen zu Schumanns Zeitung, wohl aber in einem 1846 in Stuttgart von G. Schilling herausgegebenen Beethoven-Album, wo es auf S. 40 heißt: „Der Humor ist eine Weltanschauung, welcher alles Irdische, und sey es das Erhabenste, als vergänglich und hinfällig erscheint, aber nicht, um darüber zu klagen und zu verzagen, sondern um darüber zu lächeln, weil das tiefe Bewußtsein, es müsse allem Vergänglichen ein unvergängliches Leben gegenüberstehen, obgleich es den Sinnen ent-

Humors in der Musik mit Entschiedenheit nahe tritt. Daß ihm dabei die Übertreibung unterläuft, nun den „letzten" Beethoven ganz aus diesem Gesichtswinkel zu sehen, brauchen wir ihm nicht zu verübeln.

Als Romantiker — die Nähe von Romantik und Humor werden wir an der Hand Griepenkerls erkennen — hatte den Meister schon 1813 E. T. A. Hoffmann[1] hingestellt.

Griepenkerl[2] knüpft bei der Worterklärung an Ben Johnson an, der damit eine Beschaffenheit des Wassers oder der Luft meine, ihre Flüssigkeit, ihre Beweglichkeit, die ihr verbiete, sich an einem bestimmten Orte zu halten. Nun entstehe die Frage, was denn eigentlich im Humor fließe. „Fragen wir uns nach der Erhabenheit, die auch im Humor ein nothwendiges Moment des Kontrastes ist, so treffen wir hier auf das Erhabene in seiner reinen Idealität. Der Humor stellt sein Erhabenes stets in die Perspektive des Unbegränzten und des Unendlichen. Das begränzte Erhabene im Komischen kann erliegen; das unbegränzte Erhabene, taucht es sich in die Welt der Erscheinung, geht siegreich durch diese hindurch: so im Humor. Eben aus dieser Fassung des Idealmoments im Humor ist der Grund abzuleiten, weshalb dieser feinste Erguß des künstlerischen Genius nur in der Strömung der romantischen christlichen Weltanschauung sich gebären konnte, wo zuerst das Ideale in seiner freien Beziehung zu dieser Welt des Lebens und der Wirklichkeit gedacht wurde.

So kann denn der Humor, da das ideale Moment in ihm ein Erhabenes in eigentlich idealer Bedeutung ist, bei der Umkehrung desselben nicht stehen bleiben, wie dies das Komische thut, sondern wird, eben in der Umkehrung begriffen, sogleich zu neuer Umkehrung fortgehen müssen. Auf der einen Seite ein umgekehrtes Erhabene, ist der Humor auf der andern Seite ebensowohl ein umgekehrtes Komische. In diesem steten Herüber und Hinüber der beiden Richtungen des Schönen, der Idee und der Erscheinung, oder in näherer ästhetischer Bestimmung des Erhabenen und des Komischen, hat der Humor sein Wesen. Und in dieser Beziehung ist die Bedeutung des Wortlauts schlagend. Erhabenes und Komisches sind im Humor im steten Fließen begriffen. Der Humor ist nicht das Komische, er ist ebensosehr das Erhabene; der Humor ist nicht das Erhabene, er ist ebensosehr das Komische; er ist die konkrete Einheit beider (denn konkret ist dasjenige, was entgegengesetzte Bestimmungen in sich vereinigt)."

---

zogen ist, dem Gemüthe ewigen Trost spendet. So liegt denn dem Scherze des Humoristen ein Gefühl der Andacht zu Grunde, keine Bitterkeit, sondern ein wahrer Seelenfrieden, kein Egoismus wie bei der Satire, sondern dies Alles verklärende Liebe. — In der Geschichte der Tonkunst ist Laune, Heiterkeit, Witz und Spott in den Werken vieler trefflicher Meister, der Humor aber nur einmal vollständig zu künstlerischer Erscheinung gelangt, — und zwar in L. van Beethoven." — So trefflich diese Bemerkung ist, den zeitlichen Vorrang hat doch wieder Griepenkerl, der schon zehn Jahre früher in einem Musikbericht aus Braunschweig (Neue Zeitschrift für Musik, 6 [1836/7], S. 56) über den Humor in Beethovens von den Brüdern Müller gespielten Quartetten gesagt hatte, er sei nicht lyrisch, wie der Jean Pauls, sondern dramatisch, wie der Shakespeares. (Er tadelt die Spieler wegen ihres hier unangebrachten „ängstlichen Festhaltens vorgespiegelter Grenzen.") — Vom tiefsinnigen Humor in Haydns Instrumentalwerken spricht schon 1823 Ludwig Tieck in seiner Novelle „Musikalische Leiden und Freuden."

[1] In dem Aufsatz über „Beethovens Instrumentalmusik" und in der Besprechung seines op. 70. — s. E. T. A. Hoffmanns musikalische Schriften, hgg. von Edgar Istel. Stuttgart (1906). S. 86 und 189. Von der Emoll-Symphonie hatte Hoffmann schon drei Jahre zuvor gesagt, sie spreche in sehr hohem Grade die Romantik der Musik aus. — In jenem Aufsatze redet Hoffmann von der plastischen Behandlung einer der Plastik geradezu entgegengesetzten Kunst. Irre ich nicht, so hatte Goethe den Gegensatz romantisch-plastisch zuerst aufgestellt. Auch Hoffmann beschäftigten, wie Griepenkerl, „frappante Ausweichungen"; aber er weist sie nicht in den Bereich humoristischer Weltanschauung.

[2] Der Kunstgenius der deutschen Literatur, S. 310.

So ist der Humor ein Fluidum, dessen Eigenart darin zu sehen ist, daß es sich durch sein Fließen in fortwährendem Gleichgewicht erhält. Nun gibt es auf Schiffen eingebaute Kreisel, die durch schnelle Umdrehung in Gleichgewichtslage versetzt die stampfende oder schlingernde Bewegung des Schiffsleibes aufheben und einen Ort der Ruhe schaffen. Ein solches Hilfsmittel mußte die romantische Schule, von deren Vertretern kaum einer im seelischen Gleichgewicht war, im Humor sehen. So finden wir ihn erkannt (in Shakespeare) und angewandt (von Jean Paul, E. T. A. Hoffmann und andern, auch Robert Schumann). Griepenkerls Erkenntnis des Humors (in Beethoven) ist romantisch, seine Anwendung in der Novelle Das Musikfest[1] oder die Beethovener[2] geht von einer nach Anlage und Erziehung dem Romantischen abgerückten Persönlichkeit aus; sie ist vielleicht unter dem Eindruck der Kenntnis Jean Pauls und wohl auch E. T. A. Hoffmanns geformt. Der Dichter stand damals zwischen der Mitte und dem Ende der zwanziger Jahre und hatte sich von Berufs wegen tüchtig in der Literatur seiner Zeit und der verflossenen umsehen müssen. Was ihn bestimmte, seine musikästhetischen Anschauungen zunächst einmal in die Form eines Romans zu kleiden, ist leicht einzusehen: diese Behandlung war für das Publikum angenehm und für den Verfasser weniger verbindlich. Auch Wilhelm Heinse[3] hatten bei der Herausgabe der Hildegard von Hohenthal solche Gründe vermocht, seinen „ziemlich vollständigen" Studien und Kritiken das Gewand einer romanhaften Handlung im Geschmack der Zeit umzuwerfen. Die beiden Werke sind im Übrigen kaum in Vergleich zu setzen; es sei denn, daß man das Romanhafte an beiden schwach, die Charakterschilderung oberflächlich finde. Die Entwicklung der allerdings dürftigen Handlung ist von Heinse folgerichtig durchgeführt, während sie sich bei Griepenkerl als ein unförmiges Ganzes voller Sprünge und Risse zeigt.

Als Kunstwerk behauptet über diesen Arbeiten ihren Rang die im Jahre 1823 in den „Rheinblüten" erschienene Novelle „Musikalische Leiden und Freuden" von Ludwig Tieck, der durch seinen Anteil an Wackenroders „Phantasien über Kunst", darin besonders einem Aufsatz über Symphonien, seine Eignung zu musikästhetischer Betrachtung erwiesen hatte. Auch Tiecks Novelle ist ihren äußeren Geschehnissen nach um den eigentlichen Kern, die ästhetischen Erörterungen, herumgelegt; aber die Verhältnisse sind besser abgewogen, sie sind nicht so zu Ungunsten des einen Teils, wie in den Arbeiten der anderen verschoben. Mit der strafferen Entwicklung der Fabel verbindet sich eine schärfere Zeichnung der sie darstellenden Charaktere und eine sorgsamere Behandlung der Reden, die wirklich Dialoge sind, nicht, wie bei Griepenkerl, auf der Stufe des Monologs stehen bleiben. Auch im Stoffgebiete zeigen sich Unterschiede: Griepenkerl kämpft von höherer Warte für die Instrumentalmusik und gegen die Verkennung ihrer Meister; Tieck kämpft für die Reinhaltung der Gesangsmusik, des Gesangsvortrags, ja seiner Technik und gegen die einreißende Verwilderung. Der Romantiker, leise redend, zur Kritik geneigt, tritt dem Neuen mit vorsichtiger Zurückhaltung entgegen; der ungestüme Nachfahre fliegt ihm im Sturme zu, sobald es auch nur einigermaßen in sein philosophisches System zu passen scheint. Die mehr

---

[1] Das Musikfest oder die Beethovener, Novelle von W. R. Griepenkerl. Zweite, mit einer Einleitung und einer musikalischen Zugabe von G. Meyerbeer vermehrte Ausgabe. Braunschweig (1841). 8°. XXIV u. 302 S. — Herrn Giacomo Meyerbeer in wahrer Verehrung zugeeignet. Titelkupferstich in fast doppelter Blattbreite, den Kontrabassisten Hitzig mit seinen Attributen darstellend. — Die erste Ausgabe war 1838 erschienen: diese zweite ist Fr. Brümmer nicht bekannt. Ein kleiner Teil der Novelle (vier Fortsetzungen) war 1838 in der Neuen Zeitschrift für Musik erschienen.

[2] Ein schon 1835 in der Fastnachtsrede (I, 104) von Schumann gebrauchter Ausdruck.

[3] Hans Müller, Wilhelm Heinse als Musikschriftsteller. Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, III (1887), S. 561.

negative Haltung seiner Betrachtung ermöglicht jenem eine Stellung über dem Objekt, wo Griepenkerl, vom Strome des Fortschritts mitgerissen, nur mühevoll eine eigene Richtung innezuhalten vermag.

Ob außer diesen Gegensätzen, die in der Ablehnung Goethes und der geflissentlichen Erhebung Schillers durch die Dichter der nachromantischen, jung-deutschen Epoche ihren bindenden Ausdruck finden, noch andere Beziehungen zwischen den beiden Werken bestehen, dergestalt etwa, daß das jüngere sich geradezu gegen das ältere richte, ist zu bezweifeln: die Gegner hätten sich doch wohl auf demselben Felde aufsuchen müssen, um zu einer Auseinandersetzung über mehr, denn die allgemeinsten Fragen zu gelangen. Griepenkerl gibt keinerlei Andeutung über den Plan eines Angriffs auf den Romantiker; auch ist sein Blick zu starr auf seine Ideale gerichtet, als daß er Einwände, noch dazu aus der Vergangenheit, zu sehen vermöchte: aus seiner eignen Zeit nimmt er die Widerstände — Stellen aus seinen Kritiken erscheinen, manchmal wörtlich, in seinem Roman —, an denen er sich entflammt.

Den das Gerüst seiner Novelle bildenden äußeren Hergang der Geschehnisse wiederzugeben, wäre ein vergebliches Unterfangen. Es ist aber auch nicht von Belang, das zu tun; denn der Sinn der Erzählung ist ja doch die Spiegelung des Kunstwerks in den Individuen, die als Typen, nicht als sich bildende Charaktere, aufgestellt werden.

In der der zweiten Auflage der Novelle[1] mitgegebenen Einleitung „Aus den nachgelassenen Papieren des Organisten Pfeiffer", des unglücklichen Helden der Erzählung, legt der Dichter einige Gedanken grundsätzlicher Art nieder.

Unserer Zeit scheine es vorbehalten zu sein, die sich bedingenden Pole alles Lebens in ungeahnter Weise zu versöhnen. Nicht mehr als partikuläres Individuum fühlt sich der Einzelne; er hat sich als Teil des Ganzen begriffen — die französische Revolution stellt den Durchbruch dar. Hier steht am Sarge des 18. Jahrhunderts die Schlachtbank, auf der das Individuum in seiner einseitigen Stellung zum Weltganzen hingeopfert wird. (Das Auftreten Napoleons ist das letzte gewaltige Umschlagen, bevor die Pole beruhigt ineinander spielen, nicht mehr.) Die große Idee, die unsere Zeit trägt, ist das in das Völkerbewußtsein tretende Gegenseitigkeitsverhältnis des allgemeinen Geistes und des besonderen Geistes: das Individuum spiegelt sich selbstbewußt als Teil im Strome des Ganzen. Die spekulativen Wissenschaften, die Naturwissenschaften treten mit fröhlichem Schritt ins Leben zu Nutz und Frommen aller. An den Eisenbahnschienen, an der Zeitung bricht sich die einseitige Kraft des Individuums. Ist das tiefste Wesen der Religion nicht eben jenes beseligende Gegenseitigkeitsverhältnis des allgemeinen und des besonderen Geistes, die Liebe nicht ihr eigentlicher Inhalt? Die Philosophie hat die Stadien einseitiger Vertretungen ihrer Pole in Spinoza und Leibniz durchlaufen und ist an dasselbe Ziel gelangt. Die Kunst erhielt aus der Hand der Philosophie ihr ewiges Gesetz, dem sie Jahrhunderte hindurch unbewußt diente: Geist und Natur, Ideales und Reales in Eins zu bilden. „Die Kunst soll in ihrer letzten Tiefe denselben Himmel spiegeln, wie die Religion."[2] Darum fordert auch das Eindringen in ihre Wunder, weit entfernt, ein Spiel zu sein, den ganzen sittlichen Menschen heraus, der darin seinen Adel bewährt, daß er

---

[1] Der Verfasser führt in dem Buch auch zeitgenössische Musiker, zum Teil als Gäste des Musikfests, ein: Meyerbeer, Spontini, Mendelssohn, Marschner, Schneider, Bischoff. Über ihr persönliches Verhältnis zum Dichter macht Sievers Angaben, von denen einige — Meyerbeer soll ihm ein Skizzenbuch Beethovens und die Partitur von „Robert dem Teufel" mit eigenhändigen Bemerkungen geschenkt haben — nachzuprüfen wären.

[2] Ein Nachklang ganz romantischer Ideen, der durch die ihm folgenden Gedankenreihen in die idealistische Richtung gedrängt wird.

das der Kunst notwendige Sinnliche nicht als solches erfaßt, sondern als die Schale, die heiligen Inhalt birgt. Die Musik scheint vor allen andern Künsten in einzelnen Gebieten das Ideal zu verwirklichen: in der Oper, dem Oratorium und in der Symphonie.

Die Novelle selbst zeigt Pfeiffern weniger als einen wissenschaftlichen, denn als einen sentimentalen Geist. Er betätigt sich sogar auf dem von seinem geistigen Vater mit Verachtung gemiedenen Gebiete des lyrischen Gedichts. So ist er der Verfasser jener Strophen, die sich in der Felsgrotte des Mellinschen Gartens eingemeißelt fanden. (Das Gedicht wurde unter dem Titel Denkspruch von Meyerbeer für eine Baßstimme mit Klavierbegleitung komponiert; die der zweiten Auflage der Novelle beigegebene Komposition, die von dem guten Verhältnis zwischen dem Musiker und dem Dichter Kunde gibt, wurde in der Beilage neu gedruckt, weil sie sich unter den gedruckten Werken Meyerbeers nicht findet.) Das Adagio der Sonate in Cismoll von Beethoven, das er im Hause des Freiherrn Mellin in Gegenwart der Freiin Caecilie und des Grafen Adalbert Rohr spielte „oder vielmehr sang", hatte den Organisten zur Dichtung eines Sonetts angeregt [1].

Pfeiffer verlangt von seiner Schülerin, eben jener Caecilie Mellin — unbegrenzte Liebe zu ihren Eltern und ein für Kunst glühendes Gemüt waren bis dahin die einzigen Gefühle, welche in ihrer Seele Raum fanden — schroffste Hervorhebung der Gegensätze beim Spiel Beethovenscher Kompositionen. „Darin", sagt der Graf, „hat Pfeiffer recht: dieser Meister unterscheidet sich von allen andern Tondichtern durch die eine starke Farbe seines Geistes, welche die Grundlage aller übrigen ist, durch seinen Humor. Humor in dem Sinne, wie ihn nur Shakespeare und Jean Paul noch darstellen." Diese humoristische Färbung sei für den Vortrag eine Klippe; man denke sich einen Leser, der Werke von Shakespeare oder Jean Paul wie einen Goetheschen marmorglatten — freilich auch marmorkalten — Roman vortrüge. So ähnlich sei es, wenn man, statt auf der Adlerschwinge Beethovens in die Wolken zu steigen, auf dem Taubenfittich eines Haydn sich wiege, wenn man nicht wage, die Gegensätze deutlich gegeneinander zu stellen, nicht wage, dem Meister zu folgen, wenn man ängstlich „vorgespiegelte Grenzen" festhalten, wenn man ausgleichen wolle, wo keine Brücken zu schlagen sind. Das lebendige Beispiel gibt nun Pfeiffer durch den Vortrag der Sonate op. 57. „Sein Vortrag war in der That außerordentlich. Durch

---

[1] Es lautet:

> Dem Himmel dort, der prächtig seinen Bogen
> Herüberwölbt mit tausend frohen Zeichen,
> Ihm möcht ich wohl dein holdes Bild vergleichen,
> Das über mir so heilig aufgezogen.
> Doch du, o Meer, mit deinen ewgen Wogen,
> Bild meiner Liebe, wirst ihn nie erreichen,
> Den schönen Himmel, er steht ohne Weichen,
> Und hofftest du — dich hat der Schein betrogen.
> So ewig nah, so ewig doch geschieden,
> Wo Sehnsucht glüht, so endlos weite Fernen!
> Was träumest du mit Sonne, Mond und Sternen,
> Daß oft du ruhig liegst im schönsten Frieden,
> Daß dich Vergessen wiegt in deinen Schmerzen,
> Als sei die Freude nur in deinem Herzen!

Sievers erzählt, daß der von ihm als Musiker (Schüler Forkels) über Robert gestellte Vater der Mondscheinsonate einen Text, da er von Dichtungen redet, wohl einen poetischen Text untergelegt habe Hat Robert vielleicht die Dichtung seines Vaters benutzt? Für die Urheberschaft des Sohnes zeugt das Betonen des bildlichen Ausdrucks (vergleichen, Bild) in dem Augenblick, da er sich im Bilde befindet.

die wahrhaft humoristische Färbung im Markieren der Gegensätze, durch dieses Springen bald auf diesen, bald auf jenen Gipfel wirkte er wie durch Zauberschläge. Indem er das Charakteristische der kleinen Trillerfigur im ersten Satze auf die Spitze trieb, daß es lächerlich werden mußte, ließ er die übrigen Gedanken in ihrer ganzen Herrlichkeit vorüberziehen, und brachte so ein Bild hervor, welches an die Szene im König Lear erinnern konnte, wo zwei Wahnsinnige und ein Narr zu Gericht sitzen über eine sonst ganz ernste Frage. — Adalbert kam im eigentlichen Sinne des Worts nicht aus dem schauerlichen Lachen heraus, Pfeiffers Augen und Lippen zitterten sichtlich unter dem Spiel . . . Das Presto am Ende machte etwa die Wirkung der Worte Lears: Zieht mir die Stiefeln ab! — Stärker, stärker — so! Der Graf nicht allein, die ganze Gesellschaft war am Schluß wie betäubt. — ‚Beethoven', sagte Adalbert, ‚Beethoven ist Shakespeares Bruder! Sie habens gezeigt, Sie Trefflicher!'" —

Ein andermal bringt Caecilie die Rede auf die Anforderungen der Zeit an die Kunst; sie verstehe nicht, weshalb die Kunst jetzt eine andere sein solle, als sie war. Darauf setzt Adalbert auseinander, wie die Kunst aufgehört habe, Spielerei zu sein; das öffentliche Leben mit dem furchtbaren Ernst in seiner Gesamtanschauung bei possenhafter Zusammenwürfelung der Elemente sei die Werkstatt des Künstlers geworden. Die Kunst sei nicht mehr das Armesünderglöckchen eines Individuums, sie sei die große Glocke der Nationen, die durch Jahrhunderte hallt, und das weltliche Evangelium verkündigt: weltlich deshalb, weil es die Weltgeschichte ist, deren Konflikte die Kunst darstellen soll; Evangelium deshalb, weil es die ewigen göttlichen Ideen sind, die sich aus jenen Konflikten absondern. Der Priester der Kunst predige ebenso wie der der Religion aus einer biblia sacra, nämlich aus dem Buche der Geschichte, in welchem der Odem Gottes weht, und wo jedes Individuum der Märtyrer des gemeinsamen Ganzen ist, welches, ein heiliges Vermächtnis, auf kommende Jahrhunderte übergeht, immer höherer Vollendung entgegen. Beethoven sei der Erste, der die eigentliche [die Instrumental-]Musik aus dem Geiste der Weltgeschichte heraus begriffen und gestaltet habe. In hellseherischer Ahnung des großen Dramas der Juli-Revolution, deren Feldgeschrei seine Symphonien sind, verachtete er die Tändelei mit den Formen. Um die nur aus diesem Einschlag erklärbare Wirkung zu begründen, verweist Adalbert auf den Erfolg der Beethovenschen Symphonien in Paris, wo das Publikum mit einem einzigen Schrei, man wisse nicht, ob der Entzückung oder des Entsetzens, aufspringend gedankt habe. Auf eine begeisterte Schilderung der malerischen Eigenschaften dieser Symphonien hat Mellin den Einwand bereit, die Musik vermöge nicht, bestimmte Zustände auszudrücken und auch die musikalischen Stimmungen, die Adalbert als Vertreter der Vorstellungen bezeichnet, seien zu unbestimmt, als daß sie nicht verschiedene Deutungen zuließen. Auf eine Wirkung, erwidert Adalbert, in einem bestimmten Sinne komme es nicht an, und fährt ausweichend fort, es könne doch niemand leugnen, daß die Instrumentalmusik mit Beethoven den vollen ehernen Ton der Zeit zuerst angestimmt habe. Der Dämon des Jahrhunderts, sei er gut oder böse, fordere vom Tonschöpfer die Symphonie oder die dramatische Oper, wie er vom Dichter das Epos oder die Tragödie fordere. (In einer der in dieser Novelle beliebten Anmerkungen versetzt Griepenkerl dem Liede, „diesem Lieblingsartikel des heutigen musikalischen und poetischen Verkehrs", in hämischer Weise einen Fußtritt, eine Geste, die zeigt, mit welcher Leidenschaft er seine auf das Objektive und Allgemeine gerichteten Ideen verfolgte.) Keine dieser mächtigen Kunstformen sei ohne bedeutendes historisches Interesse zu denken; Beethoven und Spontini[1] seien die beiden

[1] In einer von Spontini abgehaltenen Probe verteidigt Adalbert die Opern des Meisters gegen den Vorwurf zu großer Häufung der Massen. Man erkenne in der Vorliebe des Ritters für starke

Repräsentanten der ersten Gattung, auf dem Gebiet der zweiten sei noch vieles und bis dahin nicht Geahntes zu erreichen.

Die Sättigung des Beethovenschen Werks mit Elementen aus einer humoristischen Weltanschauung und mit Gedanken aus der Zeit zwischen zwei Revolutionen sucht nun Griepenkerl an den auf dem Programm des geplanten Musikfestes stehenden Werken: der Eroica und der neunten Symphonie zu erweisen. In drei Verwandlungen zeigt er sich hierbei: in Adalbert manifestiert sich eine politische, in Pfeiffer eine künstlerische und in dem shakespearisierenden Vikarius eine humoristische Auffassung.

Dieser Vikarius ist eine der am besten gezeichneten Figuren der Novelle, eine Erscheinung, an deren Wiege kein geringerer als Hoffmann gestanden haben mag. Sein Verhältnis zur Eroica ist, wenn auch seine humoristisch-übertriebene Ausdrucksweise nicht die reine Meinung des Dichters wiedergeben kann, des Zeuge. Der Klang der neapolitanischen Sext am Schlusse des Maggiore des zweiten Satzes ruft auch in ihm eine Szene aus Shakespeares Lear wach: „Die kleinen Hunde Spitz, Mops, Blandine, alle bellen mich an — hört Organist, da kommen die Köter.“ Beim Scherzo dagegen spricht er kein Wort, weil der Geist, der hier weht, dem seinigen auf der Linie begegnet. Den eigentlichen Humoristen vernichtet eine solche geistige Zwillingschaft nicht selten; zwei Humoristen auf einer Insel allein, liefen beide auf entgegengesetzten Seiten — ins Meer. Dem Anfang des Finale stellte der Vikarius die Bemerkung entgegen, es lasse ihn sehr kalt ein solches Aufreißen von Himmelspforten; jeder könne das. Aber sich umtun im Salon oben falle schwer. Ein Mann von Takt müsse man sein. Beethoven wisse von diesem freilich wenig, doch verzeihe man ihm manches, da er mit Geschick viele Sprachen rede. So habe er eben den Schatten Alexanders griechisch angelassen. Das sage was! Das Werk, wenn Beethoven sonst mit den Musen zeuge, habe ihm Klio geboren, die große Mutter der Ilias.

Auch vor der neunten Symphonie, die im Mittelpunkte des Musikfestes — Mendelssohn leitet die Aufführung — wie der Novelle steht, macht die Kritik des Vikarius nicht Halt. „Vikarius,“ fragt Pfeiffer, „was hat Beethoven mit diesen Quinten sagen wollen?“ — ‚Nichts, Organist!‘ — „Nichts? Nun, ein schöner Anfang für solch ein Werk,“ sagte Pfeiffer lächelnd. — ‚Aus Nichts hat Gott die Welt geschaffen, wißt Ihr das, Organist? Mag nun dieses Nichts ein wirkliches Nichts gewesen sein, oder, bei Lichte betrachtet, doch so ein kleines Etwas — kurz, das woraus Gott die Welt erschuf, ist in Musik gebracht solch kreißendes Quintengeflüster. Beethoven hätte auch mit Quinten schließen müssen, denn Anfang und Ende aller Dinge ist — Nichts.‘

Als ein Abbild der Welt stellt auch Pfeiffer die neunte Symphonie hin; er freilich, das „unvollkommene Hammerwerk“ unter seinen Händen, rast in ihr seine uneingestandene Leidenschaft für Caecilie aus, für Caecilie, die kurz zuvor die Liebeserklärung des Grafen Adalbert entgegengenommen hatte. „Als der Spieler aufsprang, die Erde wieder zu suchen, die er, ihr unterwürfigster Sklav und doch edelster Besieger, abgestreift, fand er sich allein. Caecilie hatte gleich beim Beginn seiner Phantasie das Zimmer verlassen.“

Farben das Merkmal der Zeit, in der er schrieb: die napoleonische Sieges- und Kraftperiode spiegle sich wieder und, wenn sich das persönliche Schmerzgefühl des Deutschen würde verloren haben, müßten auch Spontinis Werke sich allgemeiner Wertschätzung erfreuen. — Ihren Gehalt an Zeitlichem erklärt der Vikarius mit einigen drastischen Vergleichen. — H. Riemann, Handbuch der Musikgeschichte, II, 3 (1903), S. 259, spricht von dem Recht, mit dem man Spontinis Werk eine „Spiegelung des imperialistischen Geistes der napoleonischen Ära“ nenne.

Der eigentliche Träger der Anschauungen Griepenkerls bleibt aber doch auch der neunten Symphonie gegenüber der humoristische, offenbar nach einem lebenden Modell gestaltete Vikarius, der die Beschreibung des Eindrucks der Aufführung, von der hier nur die entscheidenden Teile folgen, mit Reden und Anmerkungen begleitet.

Das Thema des ersten Satzes bricht umso siegreicher aus dem Chaos der Quinten hervor, da diese durch eine erwartete Terz nicht ausgefüllt werden —, das Thema selbst nennt der Vikarius die plötzliche Erscheinung eines ersten weltbewegenden Prinzips.

Im Anfange des zweiten Teiles kehren die Quinten wieder, werden hier aber mit der großen Terz fis geschwängert. Dies fis ist das erste Lärmzeichen, die Leidenschaften fangen an sich zu regen, mit dem verminderten Septimenakkord auf c überzieht der Krieg die Länder der Völker. Und schon lassen sich die Klagen über den Trümmern der Zerstörung vernehmen. Die drei Sechszehntel[1], die in der zweiten Hälfte des Themas so entschieden trotzig hervortreten, haben sich hier in Demut beugen müssen. In Amoll wird die Klage allgemein. Zuletzt sind es aber diejenigen Blasinstrumente, die zuerst dem Schmerz erlagen, welche das Joch abschütteln und in flüchtigem Reigen auf- und niedertanzen. Die drei Sechszehntel kehren zwar wieder, doch nach und nach mit entschiednerem Charakter.

Crescendo! Sforzato! Und die erhabenste Stelle des ganzen ersten Satzes nahm ihren Anfang. Pfeiffer sah darin den Kampf des Alten mit dem Neuen, den bedeutungsvollen Titanenkampf unserer Tage. Unzweifelhaft wird hier von zwei Seiten gestritten; Blas- und Streichinstrumente bilden hier, wie in keiner andern Symphonie des Meisters zwei getrennte Chöre. Alles setzt im Fortissimo die Quinten ein, außer Fagott [Violoncello] und Kontrabaß, welche das fis den wie zürnende Schatten umherirrenden Quintfiguren der Geigen, dem Donner der Pauken und dem Schmettern der Trompeten entgegenstemmen. Das Thema in seiner vollen Gestalt rauschte vorüber, seine letzte Hälfte mit den drei Sechszehnteln wurde von den Blasinstrumenten im Fortissimo wiederholt, als hieße das: wir wollen nicht mehr klagen. Nach dem Orgelpunkt auf d kehren die früheren Weisen wieder: die drei Sechszehntel werden klagender, das Thema, weniger von der gesamten Masse aufgenommen, klingt in verschiedenen Tonfarben durch im Pianissimo verhallend. Als nun der chromatische Gang der Streichinstrumente einfiel, zumal das schwere Auf- und Niederwanken der Bässe, aller zusammengeworfenen Trümmer entsetzliches Schauspiel, als Flöten, Oboen und Klarinetten über der jammerreichen Stätte gleich irrenden Flämmchen aufzitterten, im weinenden Ddur vielleicht die Geister der Gestorbenen, — als auf Adalberts Frage: Warum denn dies alles? noch einmal mit dem Hauptthema wie aus den Wolken herab geantwortet wurde: weil du so gedacht hast, verirrtes Jahrhundert, darum leidest du so — da glitt Pfeiffer zwischen Kopf und Arm des Vikarius durch auf die Partitur hin; eine Ohnmacht, wie sie oft als Todesbote solche Kranke überrascht, drückte ihn zusammen.

Über das Scherzo weiß Griepenkerl durch den Mund Adalberts nur zu sagen, es repräsentiere in seinem Verhältnis zum Ganzen das, was in dem Weltdrama der Narr sei, der Narr aber, der bei allem Narrenhaften seiner Erscheinung das tiefste Verständnis der Charaktere und Situationen entwickle. Ein Leipziger [Davidsbündler] verglich es mit dem Satyrspiel der antiken Tetralogie, nur, daß es eine starke Farbe der Romantik, den Humor, hinzubringe.

Mit dem lyrischen Adagio aber vermag der unlyrische Dichter nichts anzufangen:

[1] Daß Griepenkerl hier von drei gleich langen Noten spricht, ist ein Zeichen dafür, daß er nach dem Gehör, nicht nach dem Gesicht urteilt.

— wie gehst du so gebändigt einher in diesem letzten Adagio, du sonst in keine Fessel zu Schlagender![1]

Die Einleitung zum Finale, die mit dem Wiederauftreten von Gedanken aus den verfloßenen Sätzen dem Ausleger freien Raum bietet, begleitet der Vikarius mit einer Rede, in der er die Rezitative der Bässe den Monologen einer kranken Welt vergleicht. „Seht, wie sie dasitzt! Jahrhunderte haben ihr Haar gebleicht; das Haupt von allen schweren Gedanken belastet, neigt aufs Knie ... Der Versucher, der höhern Naturen näher ist, als so vielen kleinen, der Satan taucht auf aus der Tiefe; denn was ist die Figur der Blasinstrumente mit dem vorschreienden b anderes, als Höllenspuk! Die kranke Welt ohne aufzublicken, spricht ihr erstes Rezitativ: Hinweg, du hast keine Gewalt über mich. Wieder wird sie versucht, wieder antwortet sie abwehrend. Heda, rufen jetzt die Quinten des ersten Satzes, wirf ab das unnütze Zeug, das Jahrhunderte dir aufgebürdet, kehre in die Wälder zurück, geh nackend wie wir, arme Welt! Der Teufel aber tritt mit dem Pferdefuß nach dem luftigen Gesindel, das verschwindet, während sich die kranke Welt wieder in das geheimnisvolle Rezitativ hineinspinnt, ohne des Rufs zu achten. Jetzt kehren auch die Geister des Scherzo wieder und tanzen, ein Stöhnen der kranken Welt hervorrufend, vorbei. Noch einmal spricht sie in verzweifelndem Kampf ihr geheimnisvolles Rezitativ — da teilen sich die Nebel; wie ein Stern mit versöhnendem Licht bricht jene Reminiszenz des Adagio herein. Da richtet die kranke Welt das Haupt auf und lächelt ... Während dieser Verwandlung nun, da die eine Hälfte des Bewußtseins noch in dem früheren Zustande wurzelt, die andere aber schon hinausgreift in das Morgengold der Zukunft — inmitten dieser Katastrophe ertönt jene vierundzwanzigtaktige Solostelle derselben Bässe. Und nichts anderes ist sie, als der Schwanengesang sterbender Jahrhunderte, der zugleich Nachtigallenschlag eines neuen Völkerfrühlings wird." So schloß der Vikarius seine Rede.

Und noch einmal folgt jene Figur, welche er als Höllenspuk bezeichnete. Auf sie bezieht sich einzig das folgende Vokalrezitativ: „O Freunde, nicht diese Töne ..."

Unaufhaltsam ging es in das neue Leben hinein. Schillers Hymne: „Freude, schöner Götterfunken" begann, und mit einem Male schoß die Sonne, die bis dahin sich verbarg, ihren siegenden Lichtschein durch den ganzen Saal. Dieser bedeutungsvolle Zufall trieb alles in die Kuppelspitze der Begeisterung. Als endlich der Chor das Lied ausströmte, springt der Vikarius von seinem Sitz und ruft in höchstem Pathos seines Humors: „Wer da weiß, welche öffentliche Metze die verkappte ‚Freude' Schillers von Geburt war, der fahe sie!" [Anmerkung: Es war die Freiheit.] Caecilie schrak zusammen vor diesen gräßlichen Worten, die sie nicht verstand. Pfeiffer, noch sitzend, sah mit glänzenden Augen zu dem Rasenden auf: Beethovener! sagte er zitternd, und nichts weiter sagte er. Der Vikarius aber setzte sich mit über die Brust geschlagenen Armen wieder nieder, diese so fest zusammenpressend, als wollte er die Wölbung seines aufkochenden Herzens sprengen.

Aber jetzt — armseliger Gänsekiel in der zitternden Hand — jetzt — erst verhängnisvolle Pause — danach halten die Instrumente allein auf dem verminderten Septimenakkord. Gleich darauf wiederholt sich jene letzte Strophe „Über Sternen muß er wohnen" zu dem vollständigen Nonenakkorde auf A; Bässe und Pauken wirbeln pianissimo, während die andern Töne darüber liegen, wie das in die Bläue hinaus-

[1] Zu dem Adagio Stellung zu nehmen, war der Zeit der dreißiger und vierziger Jahre noch nicht geglückt; das spiegelt sich in dem Streit wieder, den ein Herr O. aus Hamburg mit dem sich ziemlich töricht benehmenden Berliner Komponisten Herrmann Hirschbach über die neunte Symphonie zu führen hat. S. Neue Zeitschrift für Musik, 9 (1838/9). S. 19, 59, 80 u. 163.

gebaute, sich verlierende Sternenübermaß; insonderheit ist es die None b, die deine Seele zittern macht.

Kaum waren die Zuhörer fähig, noch einen andern Eindruck nach diesem Adagio aufzunehmen; ohne bemerkenswerte Äußerungen ging das folgende Allegro zu Ende, obgleich in dessen mächtiger Form die ganze Bedeutung des Schillerschen Gedichts zusammengedrängt erscheint.

* * *

Die Schriften des dichtenden Musikers Hoffmann, von denen neben andern auch Eduard Krüger[1] bezeugt, daß sie im Deutschland der vierziger Jahre vergessen waren, sind heute in jedes Musikfreundes Hand. Die gegen die vierziger Jahre entstandene Novelle des musikbegeisterten Dichters, deren Ausgaben anfangen selten zu werden, glaubte ich in den Hauptzügen und ohne eigene Zutat wiedergeben zu dürfen. Der Dichter gibt als solcher, nicht als Musiker, die in seinem Falle gebotene Inhaltsästhetik und entfaltet dabei einen Reichtum an Anschauungen, der auch da, wo wir andere, oder keine Vergleiche gebrauchen würden, zur Bewunderung zwingt. Hoffmann gegenüber ist seine größere Wärme bemerkenswert. — Als Kunstwerk haben die Gespräche — und sie sind der Kern der Novelle — die Schwäche, daß sie einseitig die Ansichten des Dichters spiegeln; Widerspruch und Unterbrechung dienen weniger zu allseitiger Beleuchtung des Themas, als zur Belebung des Stils. So sonderbar das Bild Beethovens, das Griepenkerl gibt, uns anmutet, seine subjektive Richtigkeit werden wir nicht bezweifeln dürfen. Auf der Grundlage des Schillerschen Idealismus war dem Dichter eine romantische Vorstellung des Humors als treibender künstlerischer Kraft erwachsen, die mit den Ideen der französischen Revolution vereinigt die ästhetische Atmosphäre war, in der er atmete. Ihm war die Musik eine res severa; deshalb ist er wert gehört zu werden. Man braucht nur die Jahrgänge der Schumannschen Zeitschrift aufzuschlagen, um zu erkennen, wie wenig gefestigt die Stellung aller Berufenen Beethoven gegenüber in dem dritten und vierten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts noch war. Unter den Mitarbeitern Schumanns fällt Griepenkerl durch den gebildeten Ton seiner wohlbegründeten kritischen Beiträge auf, in denen hin und wieder Themen anklingen, die in der Novelle benutzt werden.

Der Titel einer dritten Schrift[2] von musikalischem Interesse führt insofern irre, als ihr Inhalt sich nicht mit der „Oper der Gegenwart", sondern mit der Operndichtung der Gegenwart befaßt; allerdings macht Griepenkerl den Komponisten für den Text voll verantwortlich, was doch wohl nur in der Theorie möglich und vielleicht berechtigt ist. Ausgehend von den bekannten Gedankengängen, die der musikalischen Kunst und ihren Schöpfungen eine feste Stellung zu dem scharf umrissenen Charakter der gegenwätigen Zeit anweisen, stellt der Verfasser fest, daß die Musik ihre in der jüngsten Vergangenheit so beschleunigte Entwicklung dem Anschlusse an die Poesie (wir wissen, es kann sich nur um das Drama handeln) zu danken habe, von der sie — ein Denkfehler, der den Verlauf der Untersuchung störend beeinflußt, — erst ihren sittlichen Wert bekomme. Von dieser Voraussetzung aus wird festgestellt, daß die Oper die Tendenz zeige, uns ihre Stoffe immer näher an das Herz zu tragen; daß auch uns mehr, als die in sich selbst selig glimmende Liebe Leonorens und Florestans gelten müsse die den Silberblick einer weit über das Individuelle hinausreichenden Perspektive spiegelnde Liebe, die im Angesicht eines gewissen Todes blüht,

[1] Neue Zeitschrift für Musik, 12 (1840). S. 57.

[2] Die Oper der Gegenwart. Vortrag zur ersten Tonkünstlerversammlung in Leipzig im Saale des Gewandhauses am 14. August 1847, gehalten von Wolfg. Rob. Griepenkerl. Leipzig 1847. 8⁰. 30 S.

der ein Tod ist für die Unsterblichkeit einer Idee, an der wir noch heute zehren, — die Liebe Raouls und Valentinens. Wie seine Vorgänger Gluck und Spontini habe sich Meyerbeer in italienischen Anschauungen gesättigt und sich dann, wie sie, nach Paris gewandt, um an dem Kessel einer Revolution sein Ideal zu kräftigen; auch er sei phantastischen Trübungen unleidlicher, ja selbst unsittlicher Art unterlegen und habe doch ein Werk hervorgebracht, das, heiß herausgeholt aus den Fragen des gegenwärtigen Tages, den eigentlichen Kern der größesten Beziehungen unserer Zeit berge, ein Werk, das in seiner Katastrophe eine dramatische Größe erreiche, wie sie gar kein Werk dieser Gattung zeige, es möge Namen haben, welche es wolle.

Mehr Zustimmung dürfte Griepenkerl mit einigen Gedanken finden, in denen er die Aufgaben der Kritik umreißt. „Zu ehren hat die Kritik das Vergangene, denn es ist die Wiege unserer Thaten ... Aber unsere Gegenwart ist die Wiege derer, die kommen werden. Auf daß diese wie wir ärndten, lasset uns richten auch das Vergangene, wie wir einst werden gerichtet werden nach den Gesetzen perspektivischer Entwicklung des Weltgeistes. Und so ist unser Wahlspruch:

Auf daß wir fortschreiten, lasset uns richten. Aber nicht schlachten lasset uns ... Die Kritik schlachtet nicht; die Kritik opfert. Sie opfert in dem Sinne, wie die ganze Weltgeschichte ein Opfern ist zum Preise eines stets gesteigerten Bewußtseins von dem eingeborenen Geiste dieser Erde."

Ein von Sievers mitgeteilter Zeitungsbericht rühmt von dieser Rede, sie sei mit der Begeisterung des Künstlers, mit der Unwiderleglichkeit des Philosophen und der Festigkeit eines Mannes gesättigt gewesen, der da weiß, was er will.

Sich selbst, und zwar bei Lebzeiten, als Opfer dem fortschreitenden Zeitgeiste darzubringen, das war das Schicksal des Unglücklichen, dem diese Zeilen gewidmet sind.

Musikbeilage

G. Meyerbeer: Denkspruch von W. R. Griepenkerl,
Beigabe zur zweiten Auflage (1841) der Novelle „Das Musikfest"




Più Presto.
in = ne = rung, Gru = ben=licht in Nacht. Die Ge = gen = wart,
f
der Son = ne Grüs = sen, that = kräft = ger Wil = le Strah = len =
Tempo 1mo
schies = = = = = sen! Die Zu = kunft Tag in Nacht ver=
p
bor = gen, die Hoff = nung, die Hoff = nung



Bücherschau

Bie, Oskar. Der Tanz. Zweite erweiterte und um zahlreiche neue Bilder vermehrte Auflage. Mit 100 (z. T. farbigen) Kunstbeilagen. Buchausstattung von Karl Walser. gr. 8⁰. 394 S. Berlin (1920), J. Bard. 35 *M*

Caland, Elisabeth, Anhaltspunkte zur Kontrolle zweckmäßiger Armbewegungen beim künstlerischen Klavierspiel. Magdeburg, Heinrichshofens Verlag, 1919.

Die bekannte Verfasserin von „Das künstlerische Klavierspiel" und mehrerer anderer klaviertechnischer Werke hat eine weitere Ergänzungsschrift erscheinen lassen, in der sie pädagogische Ratschläge für die Kontrolle der von ihr auf Deppescher Grundlage ausgebildeten Kraftausnützungsmethode erteilt. Außerdem gibt sie Erläuterungen zu besonderen Bewegungsarten (Überschlagen, Ausdehnen und Zusammenziehen, Rollbewegungen) und kritisiert eine Reihe einschlägiger Fachschriften. Heftig angegriffen wird namentlich Breithaupt, der ja allerdings in den verschiedenen Auflagen seines Hauptwerkes manche Wandlung zeigt. Er hat sich offenbar selbst erst nach und nach durchgerungen. Theoretische Erörterungen über alle Art turnerischer Betätigung — etwas Freiturnen gehört ja auch zum Klavierspiele — wollen eben reiflich überlegt sein, um nicht mißverstanden zu werden. Der starke Impuls, der Breithaupt zu seiner ersten Veröffentlichung trieb, hat seinerzeit das Rad ins Rollen zu bringen vermocht.

Die mir jetzt erst bekannt gewordenen Grundsätze Deppes [1], auf denen E. Caland weitergebaut hat, sind allerdings bereits von grundlegender Bedeutung. Seine Lehren vom „freien Falle", von der „federleichten Hand" usw. enthalten fast alles Wesentliche. Besonders hervorheben möchte ich noch, daß Deppe schon die Parallelität von Bewegungen und musikalischer Deklamation klar erkannt hat.

Sollte es nun nicht möglich sein, daß die-

[1] E. Caland, Die Deppesche Lehre des Klavierspiels. Stuttgart 1912. Ebnersche Musikalienhandlung (jetzt Heinrichshofens Verlag, Magdeburg).

jenigen, die sich hingebend und gründlich mit all diesen Fragen beschäftigen, weniger gegenseitige Polemik trieben und mehr dahin strebten, zu einer Übereinstimmung in den Hauptpunkten zu gelangen, damit der praktischen Lehrtätigkeit wirklicher Nutzen erwächst?

In allen Werken moderner Klavierspielmethodik[1] ist jedenfalls doch das wichtigste, daß, gegenüber der früheren Gewohnheit, die Notwendigkeit der Ausbildung der Armbewegungen betont wird. Manches im einzelnen wird wohl Sache individueller Auffassung bleiben, je nach der ästhetisch-musikalischen Auffassung wird man diese oder jene Bewegungsart wählen; eine allgemeingültige Norm der Technik als Unterlage aber muß festgelegt werden können, selbst wenn sie nur im Negativen bestünde. Es müßte sich eine Ausgleichung der Gegensätze allmählich schaffen lassen und eine durch moderne Einsicht gewonnene Erleichterung des Lehrganges für die Allgemeinheit erreicht werden.

Die modernen Methoden haben die Wurzelprobleme tiefer angefaßt und können dadurch befruchtend auf die Pädagogik wirken. Ob und inwieweit englische und französische Methoden den modernen deutschen vorangeeilt sind, vermag ich zurzeit nicht zu sagen.

Eine besondere Frage freilich ist die, ob nicht die einseitige Betonung der Ausnützung der Arm- und Schulterkraftquellen zu einer Vernachlässigung der Fingertechnik führe; denn schließlich und endlich sind doch die Finger die spielenden Stützen der großen Hebel, und eine schwächliche Stütze wird auch einen kraftlosen Ton hervorbringen.

Ich habe in meinem kleinen Leitfaden[2], in dem ich versuchte, die aus eigener Praxis und aus der Bekanntschaft mit der Breithauptschen Lehre gewonnenen Erfahrungen auf ein einfaches schematisches Einübungsverfahren zurückzuführen, darauf schon hingewiesen. Auch in dem extremen Energetos-System wird sicherlich mit Recht wieder an die Ausbildung des vordersten Fingergliedes erinnert.

Die Herrschaft über die Finger bleibt doch wohl durch Ausbildung der Fingerkraft als solcher mehr gesichert —, Eigenkraft haben doch auch diese allein.

Die richtige neue Methode wird aber vielfach verkannt: sie ist eben nur dann gesund und richtig, wenn sie, wie Deppe-Caland tut, die bewußte Beherrschung aller spielenden Glieder fest im Auge behält. Andrerseits vermag auch die moderne Methode nicht zu zaubern, also auch nicht eine zum Klavierspiele gänzlich ungeeignete Hand völlig umzuformen. Vielleicht gelingt dies dem Energetos-System mit seinen vielen „schmerzhaften" Fingerübungen, von dem man hört, daß es große Erfolge erziele.

Aber auch dieses System stimmt mit den andern darin überein, daß man die entsprechenden Nerven beherrschen lernen müsse, dann beherrscht man Muskeln und Sehnen. Schwerathletik braucht es nicht, aber Willensschulung ist vonnöten.

Damit jedoch geraten wir in das Kapitel von Klavierbegabung überhaupt, ein inhaltreiches Kapitel, das viel immer Problematisches behandelt.

Eine genaue Besprechung der jüngsten Calandschen Schrift müßte im Rahmen einer Behandlung der gesamten Deppe-Calandschen Methode erfolgen. Leider sind die Hauptwerke der Verfasserin zurzeit vergriffen.

Heinrichshofens Verlag hat das Buch vortrefflich ausgestattet; mehrere Photographien bereichern und verdeutlichen den Inhalt.

Rich. G'schrey.

Chamberlain, H. St., Lebenswege meines Denkens. VIII u. 413 S. 8⁰. München 1919, Bruckmann A.-G. 14 *M*.

Im letzten Teil dieser spannend und reizvoll geschriebenen Lebenserinnerungen, „Mein Buchgaden", unterscheidet der berühmte Verfasser der Grundlagen, des Wagner, Kant und Goethe, der Worte Christi und der arischen Weltanschauung, zwischen „wirklichen" Büchern und solchen, die „mehr" oder „weniger als" Bücher sind, wobei ein unschätzbarer Katalog ewiger Literatur zutage kommt, der wohl auch dem höchstgebildeten Leser das schamhafte Rot vieler Unterlassungssünden ins Gesicht treiben wird. Nach seiner Definition wäre das vorliegende Werk „gar kein" Buch, sondern es sind fünf große, an bewährte Freunde gerichtete Briefe, die sein Leben sub specie der Genealogie, der Erziehung, der Naturwissenschaft, der Kunsterlebnisse und der literarischen Bildung fünfmal an uns vorüberführen. Daß es dabei gelegentlich zu unnötigen Wiederholungen kommt, sei der Gerechtigkeit halber nicht verschwiegen. Denn

---

[1] Das Rittesche Energetos-System stemmt sich allerdings heftig dagegen.

[2] R. G'schrey, Kurzer Leitfaden der Klavierspieltechnik. München 1914. Zierfuß.

wenn man auch das Geständnis der Vorrede, er habe das Buch nur als Ablenkung und Erholung von schwerer Krankheit leichthin diktiert, zunächst für die übliche Captatio benevolentiae halten möchte, so ergibt sich doch bald wirklich der Tatbestand eines nur lockeren Gefüges. Aber immerhin: ein Chamberlain plaudert, und ich stehe wieder bewundernd vor der Unerschöpflichkeit dieses Ideenschmieders, den ich wie wenige neben ihm als meinen Lehrer im Geist seit langem von fern verehre. Gewiß enthält das Buch stofflich vieles, woran der Musikwissenschaftler nicht vorübergehen wird (zur Kinderpsychologie des musikalischen Erlebnisses, zur Anthropologie Rubinsteins, zu Wagners Reden 1882 bei den Parsifalfestspielen), aber ich möchte die Lektüre den Fachgenossen unter viel weiterem Gesichtspunkt eindringlichst empfehlen: wie der Verfasser, in naturwissenschaftlichem Zusammenhange, Voraussetzungen, Methoden und Ziele wissenschaftlicher Forschung und Darstellung erörtert, wie er den Entwicklungsgedanken, der heute darwinistisch alle behext, wieder einmal in seine Grenzen zurückweist und die Geschichtsschreibung gegenüber wissenschaftlicher Zustandsuntersuchung in das gebührende Verhältnis setzt, das ist schlechthin meisterhaft und sollte geistiges Eigentum jedes gelehrten Schriftstellers werden. Möchte dem großen Polyhistor noch Kraft und Lust bleiben, die seit seinem ‚Kant' sehnlich erwartete „Lehre vom Leben" zu vollenden — auch wir Musiker würden, recht verstanden, unseren großen Gewinn davon haben.

Hans Joachim Moser.

Decsey, Ernst. Bruckner. Versuch eines Lebens. Erste bis sechste Auflage. 8⁰, 233 S. Berlin, Schuster & Loeffler. 9 *M.*

Handschriftensammlung der Wiener Stadtbibliothek. Beschreibendes Verzeichnis der **Briefe**. Hrsg. von der Gemeinde Wien. 1. Band. Abegg bis Balochino. 8⁰, XII u. 405 S. Wien 1919, Gerlach & Wiedling.

[Berücksichtigt auch die Briefe von Musikern.]

Hoya, Amadeo von der. Studienbrevier für den Musikinstrumentalisten (Streichinstrumentalisten u. Pianisten). Lex. 8⁰, 294 S. Regensburg 1919, Gustav Bosse. 4.80 *M.*

Istel, Edgar. Revolution und Oper. Lex.-8⁰. 62 S. Regensburg 1918. Gustav Bosse. 2.40 *M*

Kreitmaier, Josef. S. J. W. A. Mozart. Düsseldorf 1919. L. Schwann.

Der Verf. will nach seinem eigenen Bekenntnis nicht etwa die große Zahl der populären Mozartbiographien um eine weitere vermehren, sondern, wie der Untertitel des Werkes lautet, „eine Charakterzeichnung des großen Meisters nach den literarischen Quellen" geben, Mozarts Erscheinung also psychologisch zu erfassen suchen. Er schlägt damit eine Methode ein, die bei den bisherigen Biographen Mozarts, selbst bei Jahn, ziemlich beiseite gelassen worden ist und doch alle Aussicht hat, der Musikerbiographie in Zukunft neues Blut zuzuführen. Kr. weiß auch ganz genau, daß das Kapitel „Mozarts Persönlichkeit" mit einer bloßen Zusammenstellung der zeitgenössischen Berichte über diesen Punkt keineswegs erschöpft ist. Denn diese geben doch bloß den subjektiven Eindruck wieder, den jene Persönlichkeit auf weit kleinere Geister machte; im besten Falle kommt ein Bild heraus, wie es etwa Xenophon von Sokrates entworfen hat — ganz abgesehen von jener bekannten Art von „Verehrern", denen eine große Persönlichkeit lediglich als ein Sammelbecken der verschiedensten guten Eigenschaften gilt, die sie selbst zu haben entweder glauben oder wünschen. So sind diese Zeugnisse, so wichtig der Rohstoff sein mag, den sie uns in vielen Fällen zuführen mögen, doch nur von sekundärer Bedeutung. Primäre Quellen für die Erkenntnis der Persönlichkeit eines Künstlers werden dagegen immer nur seine eigenen Äußerungen sein, im Falle Mozart also seine Briefe und vor allem seine Werke

Aus den Briefen hat nun Kr. hauptsächlich sein Mozartbild gewonnen und zwar, wie gleich gesagt sei, mit außerordentlichem Geschick und Geschmack und lobenswerter Besonnenheit, die sich vor allem von der romantischen Methode des Idealisierens lossagt. Das Buch ist ein schöner Beweis dafür, daß bei einer Biographie Objektivität und ein inneres warmes Verhältnis zum „Helden" sich sehr gut vertragen. Daß das Religiöse in Mozarts Wesen ganz besonders betont wird, ist bei der religiösen Stellung des Verfassers selbstverständlich; er legt großen Wert auf den guten Katholiken Mozart, m. E. einen zu großen, denn das ist Mozart trotz aller Anhänglichkeit an die Kirche durchaus nicht immer gleichmäßig gewesen. Von seinem Eintritt bei den „Dreipunktebrüdern", wie Kr. die Freimaurer nennt, in Wien ab weicht sein unter dem Einfluß der väterlichen Erziehung streng dogmatisches Bekenntnis einem mehr philoso-

phischen im Sinne der josefinischen Aufklärung. Die größten Bedenken habe ich gegen das Kapitel über M.'s ästhetische Anschauungen, nicht allein weil darin wichtige Zeugnisse, wie der Briefwechsel über den Idomeneo und die Oca del Cairo, fehlen, sondern weil sich hier die vom Verf. selbst seiner Untersuchung gesteckten Grenzen am meisten bemerklich machen. Es zeigt sich hier besonders deutlich, daß auch die Briefe für die Erkenntnis von Mozarts Persönlichkeit nicht ausreichen. Gewiß sind und bleiben sie Zeugnisse ersten Ranges, zumal bei dem impressionistischen Charakter, der ihnen großenteils anhaftet; es gibt selbst unter den ganz flüchtig hingeworfenen nur wenige, in denen nicht irgend ein Stück Mozartsche Eigenart steckte. Aber sie sind andererseits größtenteils doch nur sub specie momenti geschrieben, außerdem mehr oder minder durch die Persönlichkeit der Empfänger bedingt, und endlich läßt Mozart darin gerade von seinem innersten Wesen nur sehr selten etwas verlauten. So fordern auch sie von allem Anfang an zur Kritik heraus, denn nicht alle geben Mozarts Wesen mit derselben Intensität wieder und verlangen dringend eine Ergänzung durch die Werke. Auch das vorliegende, im übrigen durchaus sympathische und empfehlenswerte Büchlein verfällt in den alten Fehler der Trennung des äußeren Lebens von der Kunst. Und doch fließen beim Genie beide aus derselben Kräftequelle, und gerade bei Mozart war das künstlerische Schaffen die allerprimärste Form seines Lebens. Hier zieht er tatsächlich den Schleier von seiner Persönlichkeit vollständig hinweg und offenbart Seiten seines Wesens, die er sowohl im täglichen Verkehr als auch in seinen Briefen scheu verbirgt. Um nur ein Beispiel anzuführen, sei für sein religiöses Empfinden und dessen allmähliche Entwicklung auf seine Jugendmessen hingewiesen, die auch von der jüngsten Forschung sehr mit Unrecht über einen Leisten geschlagen zu werden pflegen. Gewiß wird Niemand von einem Knaben Bekenntnisse Bachschen oder Beethovenschen Stiles erwarten; es ist vielmehr durchaus natürlich, daß er sich im Allgemeinen an die Grundsätze des Dogmas gebunden fühlte. Aber deswegen diente ihm der Meßtext doch keineswegs bloß als Substrat für rein musikalische Gebilde. Schon die große Zahl dieser Messen, noch mehr aber das Streben, sich innerhalb der überlieferten Form selbständig einzurichten, ja die einzelne Messe immer wieder individuell zu gestalten, beweist eine Stärke und Vielseitigkeit des religiösen Lebens, die man nicht übersehen sollte. Das Knabenhafte daran ist nur, daß sich dieses religiöse Erleben noch nicht in allen Partien des Meßtextes mit derselben Intensität äußert. Bei den einen nimmt Mozart das überlieferte Dogma einfach als etwas Gegebenes hin, das individuelle seelische Erlebnis stellt sich noch nicht ein und deshalb erhebt sich auch seine Tonsprache nicht über den Durchschnitt der Zeit. In anderen dagegen sehen wir ihn innerlich Feuer fangen und den Meßtext nach seinem individuellen Empfinden auslegen, kurz, den echten, großen Mozart plötzlich auftauchen. Es handelt sich dabei durchaus nicht um die verstärkte Heranziehung des Kontrapunktes, denn mit diesem braucht an und für sich keineswegs ein stärkeres inneres Erlebnis verbunden zu sein, wohl aber ist von Wichtigkeit, daß es gerade die mystischen Partien des Textes, wie das Qui tollis, Et incarnatus usw. sind, die von dem stärksten seelischen Erleben ihres Schöpfers Zeugnis ablegen, während die übrigen noch lange im indifferenten Tone befangen bleiben. Wie unpersönlich sind z. B. die meisten Sätze gehalten, die das ewige Leben behandeln (et vitam venturi saeculi)! Neben dem Dogmatiker regt sich also schon sehr bald der Mystiker, der über alle Schranken des Dogmas und der Vernunft hinweg zu unmittelbarer Anschauung des Göttlichen zu gelangen und die offiziellen Lehren des Dogmas innerlich zu erleben sucht. Hier kommt schon bei dem Knaben jene echt mystische, jedem großen Künstler angeborene Sehnsucht nach dem Überirdischen zum Ausdruck, die man bei Mozarts immer wieder betonter „Lebensfreude" nie vergessen sollte.

Dieses Beispiel mag genügen um zu zeigen, was aus Mozarts Werken, als den allerursprünglichsten Äußerungen seines Lebens, auch für die Erkenntnis seiner Persönlichkeit zu gewinnen ist. Für seine Ästhetik ist dies noch in weit höherem Grade der Fall. Auch Mozart bestätigt hier die alte Erfahrung, daß die Ansichten großer Künstler über sich oft weit flacher sind als ihre künstlerischen Leistungen selbst. Da der Verf. indessen sein Thema von Anfang an auf jene „äußere" Seite beschränkt und offenbar ein volkstümliches Mozartbuch geben will, so kann diese Kritik nicht im Sinne eines Tadels, sondern nur einer allerdings notwendigen Ergänzung seines Buchs gemeint sein. Was er anstrebt, hat er mit Ausnahme von Einzelheiten, zu denen ich auch die Parallele des m. E. weit mehr zu Beethoven neigenden Schillerschen Wesens mit dem Mozartschen zählen möchte, auch voll erreicht, und

sein Werk wird Musikern und Laien, die sich über Mozarts Persönlichkeit belehren wollen, gute Dienste leisten.

Hermann Abert.

Kretzschmar, Hermann, Geschichte der Oper. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1919.

Kretzschmars Buch ist im Grunde eine Geschichte der musikdramatischen Idee. Der Besprechung einzelner Werke ist nur in der älteren Zeit breiterer Raum gegönnt, zumeist bei jenen Musikdramen und Opern, die weiteren Kreisen nicht so leicht zugänglich sind. Was im Rahmen der dramatischen Gesamtentwicklung der einzelne Meister gewirkt, genützt oder geschadet hat, das herauszuarbeiten war die nächste, aus den gewonnenen Resultaten die Folgerungen zu ziehen, auf festem Unterbau den geschichtlichen Verlauf darzustellen, die Hauptabsicht des Verfassers.

Diese Aufgabe hat der jugendfrische Nestor unserer Wissenschaft insbesondere für die ältere Zeit in genialer Weise gelöst. Referent darf versichern, daß er sich in 30jähriger Arbeit auf diesem Felde einige Legitimation zur Beurteilung zu erwerben versucht hat. Gerade wer fast alle die Partituren, aus denen sich Kretzschmars Beobachtungsstoff zusammensetzt, durch eigene Studien kennt, wird einerseits nicht müde in der Bewunderung über die glänzende Art und Weise, in der Verf. das entwicklungsgeschichtlich Wesentlichste herauszuarbeiten gewußt hat; das Buch ist ein köstlicher Extrakt aus einem viel umfänglicheren Wissen, als der Fernerstehende ahnt. Über diese Behandlung des Einzelnen hinaus aber hat Kretzschmar eine Fülle glänzender neuer, fruchtbarer Gedanken in seinem Werk ausgeschüttet, eine Fülle, die etwas Faszinierendes an sich hat. Überall wird ihm das Besondere Bestandteil des Allgemeinen, das Ereignis zum Glied in der großen Kette, die Summe der Geschehnisse zum geschlossenen Geschichtsbilde. In diesem Betracht ist Kretzschmars Buch sein größtes Meisterstück; es offenbart eine Weite und Tiefe geschichtlichen Denkens, wie sie in Werken unserer Wissenschaft bisher nur in ganz seltenen Fällen zu Tage trat.

Es ist nicht die Absicht dieser Zeilen, auf das Detail einzugehen. Zahllose Einzelheiten müßten hervorgehoben, manche Aufstellung wohl auch bezweifelt werden. Daß der neueren Zeit eine zu knappe Darstellung geworden ist, weiß zuverlässig niemand besser, als der Verfasser selbst.

A. Sandberger.

Kruse, Georg Richard. Hermann Goetz. Mit dem Bildnis von Hermann Goetz. Reclams Universal-Bibliothek Nr. 6090. Musiker-Biographien, 36. Band. Kl. 8°, 94 S. Leipzig (1920), Ph. Reclam jr. 1 *M.*

Lenz, Wilhelm von. Beethoven. Eine Kunststudie. Neudruck mit Ergänzungen und Erläuterungen von Dr. Alfr. Chr. Kalischer. 2. Aufl. 8°, 214 S. Berlin (1920), Schuster & Loeffler. 8.75 *M.*

Molmenti, P. Carteggi Casanoviani. II. Lettere del patrizio Zaguri a Giacomo Casanova. Collezione settecentesca a cura di Salvatore di Giacomo dell' Accademia Pontaniana Bibliotecario della Lucchesiana di Napoli. 8°. XL u. 396 S. Mailand (1919) Remo Sandron editore. 7 Lire.

[Wiederum sehr reich an musikgeschichtlich wichtigen Nachrichten.]

Müller, Edmund Joseph. Die Musikpflege im neuen Deutschland. Frankfurter zeitgemäße Broschüren. Gegr. von Paul Haffner, Johs. Janssen und E. Th. Thissen. Herausg. von Dr. Ernst Breit. 38. Band, 9. Heft. 8°. 23 S. Hamm, Breer & Thiemann. 50 *Pf.*

Sachs, Curt. Handbuch der Musikinstrumentenkunde. Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen, herausgegeben von Hermann Kretzschmar, Bd. XII. 8°. 412 S., mit 156 Abbildungen. Leipzig 1920. Breitkopf & Härtel. 20 *M.*

Thausing, Albrecht. Das Klavierübungssystem der Schule Thausing. Die Voraussetzungen und Mittel der Beherrschung des Instruments. 8°. V u. 54 S. Hamburg 1919, Neuland-Verlag. 3.50 *M.*

Vadding, M., und Max **Merseburger**. Das Vilonecello und seine Literatur. 1. Teil. Entwicklung, Form und Bauart des Violoncellos mit Konstruktions-Tafeln von M. Vadding. 2. Teil. Die Violoncello-Literatur von Max Merseburger. gr. 8. 172 S. m. Abb. u. 1 Tfl. Leipzig 1920, Carl Merseburger. 10 *M.*

Veröffentlichung, erste, des Fürstlichen Institutes für musikwissenschaftliche Forschung zu Bückeburg. W. A. Mozarts Handschrift. In zeitlich geordneten Nachbildungen herausgegeben von Ludwig Schiedermair. 25 × 35 cm. 88 Tafeln mit 16 Seiten Text.

Leipzig 1919, C. F. W. Siegels Musikalienhandlung. Halbpergament-Mappe. 400 M.

Wunder, F. Der Singkranz Heilbronn 1818—1918. Ein Rückblick auf das erste Jahrhundert seines Bestehens. 8⁰, 135 S. Heilbronn a. N. 1919, Druck von Baier & Schneider.

Zillmann, Friedrich. Zur Stoff- und Formengeschichte des Volksliedes „Es wollt ein Jäger jagen". Germanische Studien, hrsg. von E. Ebering, Heft 3. 8⁰. 110 S. Berlin 1920, E. Ebering. 7.80 M.

Zuth, Josef. Die Gitarre. Spezialstudien auf theoretischer Grundlage. 2. Heft. Intervallübungen. Lex. 8⁰. 48 S. Wien (1920). Verlag A. Goll.

Zuth, Josef. Simon Molitor und die Wiener Gitarristik (um 1800). Lex. 8⁰. 85 S. mit 9 Bildbeigaben und Faksimiles. Wien (1920). Verlag Anton Goll.

Neuausgaben alter Musikwerke

Benda, Georg (1722—1795). Ariadne auf Naxos. Ein Duodrama mit musikalischen Zwischensätzen (1775). Nach der Partitur von 1781 im Klavierauszug herausgegeben von Alfred Einstein. XVI u. 50 S., mit Bildnis u. Faksimile. Leipzig 1920, C. F. W. Siegels Musikalienhandlung (R. Linnemann). 6 M.

Denkmäler Deutscher Tonkunst. Erste Folge, Band LVIII/LIX. Sebastian Knüpfer, Johann Schelle, Johann Kuhnau, ausgewählte Kirchenkantaten; hrsgeg. v. Arnold Schering. Leipzig 1919, Breitkopf & Härtel. 20 M.

Die Entwicklung der deutschen Kirchenkantate im 17. und 18. Jahrhundert ist, ähnlich wie die Entwicklung der vorklassischen Sinfonie, in der Zusammenfassung örtlich begrenzter Schulen greifbar. Diese gewinnen um so eher einheitliches Aussehen, je enger der Raum ist, der ihre Träger vereint. So kam es, daß unter den deutschen Kantatenschulen jener Zeit die mitteldeutsche oder enger: die sächsische sich bisher noch am meisten einer zusammenfassenden Einstellung entzog, während die Komponisten der in Nürnberg zentralisierten süddeutschen oder der auch noch stark örtlich zusammenhängenden norddeutschen Schule auch stilistisch eher als Einheit verstanden werden konnten. Für die sächsische Kantatenschule mußte das Problem: zusammenzufassen und Verbindungslinien zu ziehen, besonders wichtig erscheinen, da sie einmal in Bach die abschließende Krönung des gesamten deutschen Kantatenwerkes erreichte und andrerseits in ihrer unendlichen Verzweigtheit und örtlichen Zersplitterung eine Intensität der Kantatenpflege darstellt, welche die andrer Teile Deutschlands weit übertrifft.

Mit einer wesentlichen Bereicherung des Gesamtbildes der sächsischen Kirchenkantate hängt eine zweite, engere Aufgabe des vorliegenden Denkmälerbandes zusammen. Aus der Entwicklung der sächsischen Kantate löst sich die örtliche Teilentwicklung der Kantate in Leipzig als konzentrischer Kreis heraus, in dieser wieder erscheint seit Calvisius das Thomaskantorat als bevorzugter Träger, als der Ort, an dem die Pflege der Kirchenkantate schon lange vor Bach durch Tradition zu besondern Leistungen verpflichtete. Während Calvisius und Schein durch die Forschungen der letzten Jahrzehnte als Musiker und Menschen bildhaft und lebensvoll geworden sind, kannte man von ihren Nachfolgern bislang kaum mehr als den Namen. Und gerade von ihnen ein Bild zu bekommen, mußte wichtig sein, denn sie waren nicht nur Nachfolger, sondern gleichzeitig die Vorgänger des größten Thomaskantors. So wurde es zur letzten Aufgabe des vorliegenden Bandes: die örtlichen Wurzeln der Bachschen Kirchenkantate bloßzulegen.

Aus der Lösung dieser Aufgabe erwuchs ein doppelter Gewinn: die Entwicklung der Kirchenmusik in Leipzig tritt in einem Längsschnitt heraus, welcher mehr als ein halbes Jahrhundert umfaßt, und es werden drei Vertreter der deutschen Kirchenkantate lebendig, welche, als solche bisher unbekannt, nach Ausweis dieses Bandes durchaus einen Anspruch auf Wiederbelebung haben. Die Teilentwicklung der Kantate im 17. Jahrhundert tritt in der Linie Knüpfer—Schelle—Kuhnau besonders rein in die Erscheinung, da auch der letzte infolge seiner persönlichen feindseligen Stellung gegen die

Oper die neuen Formen- und Stiltypen Arie und Rezitativ nur zögernd und gleichsam widerwillig in die Kantate aufnahm. So zeigt sich gerade dieser entscheidende Teil der Entwicklung, welcher sonst als ein Eindringen von außen her erscheint, hier als Weiterbildung am eigenen Stamm. Aus der breiten konzertierenden Kontrapunktik Knüpfers wächst auch Schelle heraus, dessen Sprache sich erst von innen heraus allmählich umstellt und den Forderungen und Ausdrucksbedürfnissen einer neuen Zeit ein Ohr leiht: in breiterem, oft auch lieblicherem Fluß der Linie, in entfalteten, strömenden Formen und in einer herzlich-kindlichen Menschlichkeit, für welche das letzte Duett „Ach mein herzliebes Jesulein" ein rührend schönes Beispiel bildet. Während das Menschliche Knüpfers in seiner groß gefühlten und gestalteten Kantate „Ach Herr, strafe mich nicht" durch ihren tiefen, unmittelbar ergreifenden Ernst und die Echtheit und Innerlichkeit ihres Ausdrucks allein schon genügen würde, um ihren Schöpfer in die erste Reihe der deutschen Kantoren zu stellen. Die bei Schelle neu anmutenden Züge treten bei Kuhnau noch in gesteigertem Maße hervor. Auch bei ihm finden sich hervorragend schöne Einzelheiten, doch konnte sein Gesamtbild aus den mitgeteilten Proben nicht so klar werden, wie das seiner beiden Vorgänger. Sicher aber ist, und das ist das wertvollste Ergebnis des Bandes, daß Bach bei der Übernahme des Thomaskantorats an eine Entwicklung anknüpfen konnte, deren Qualitäten bedeutend sind und gefühlsmäßig wohl kaum hoch genug eingeschätzt werden konnten. Er fand, als er sich in der Kunst seiner Amtsvorgänger und in den Notenschätzen der Kantorei umsah, besonders bei Knüpfer und Schelle Werke, denen er durch sein eigenes Schaffen nahe stehen mußte und deren Tradition er unbedenklich zu der seinigen machen durfte.

Die praktische Verwendbarkeit des Kantatenbandes hat der Herausgeber durch eine zusammenfassende Beschreibung der ausgewählten Stücke, in der er auch auf künstlerische Gesichtspunkte aufmerksam macht (S. 47 ff. der Einleitung), ungemein erhöht und es dadurch unnötig gemacht, auf diese Dinge hier näher einzugehen. Der Ausgabe selbst, welche sich in jeder Hinsicht den Überlieferungen und Qualitäten der „Denkmäler" anschließt, geht eine biographische Einleitung voraus. Sie umreißt die Persönlichkeit Kuhnaus noch einmal kurz und gibt für Knüpfer und Schelle, von denen bisher nur die Funeralprogramme bekannt waren, erstmalige Darstellungen aus den Akten. Hier hat der Herausgeber mit Recht die Grenzen seiner Aufgabe weiter gezogen als es unbedingt nötig war. Und so fallen auf die Entwicklung der Kirchenmusik in Leipzig vor Bach nicht nur neue Streiflichter, sondern auch das pragmatische Material dieser Entwicklung wird durch Mitteilung eines Verzeichnisses der Organisten und von Ratsprotokollen vermehrt. Vielleicht hätte dieses Bild sogar noch umfassender gestaltet und damit die Bachforschung an einer Stelle bereichert werden können, wo diese ihre Arbeit hoffentlich noch längst nicht abgeschlossen hat. Für alle drei Komponisten gibt der Herausgeber Bibliographien, welche auf Grund von Inventaren und Katalogen auch die nicht erhaltenen Werke umfassen. Hans Mersmann.

Florilegium cantuum sacrorum. 52 lateinische, klassische, leicht ausführbare Motetten für vierstimmigen gemischten Chor aus der Chormusik mehrerer Jahrhunderte für die Bedürfnisse des ganzen Kirchenjahrs ausgewählt, für praktischen Chorgebrauch eingerichtet, mit historischer Einführung, Übersetzungen, Anmerkungen und Literatur-Nachweisen versehen von Musikdirektor Dr. J. Kromolicki. Lex.-8⁰. 89 S. Verlag Anton Böhm & Sohn in Augsburg und Wien.

Schein, Johann Hermann. Sämtliche Werke. Herausgegeben v. Arthur Prüfer. Sechster Band. Opella Nova. Geistliche Konzerte (Leipzig 1626) zu 3, 4, 5 und 6 Stimmen. Zweite Abteilung. Durchgesehen und für den praktischen Gebrauch bearb. von Bernhard Engelke. Leipzig 1919, Breitkopf & Härtel.

Mitteilungen

Riccardo Gandolfi, der Nestor der italienischen Fachgenossen, ist Mitte Februar in Florenz gestorben. Geboren am 16. Februar 1839 zu Voghera, betrat er zuerst die Laufbahn des Opern-, Instrumental- und Kirchenkomponisten, wurde aber 1869 Studieninspektor, 1889 Oberbiblio-

thekar des Real Istituto di Musica zu Florenz und wandte sich ausschließlich historischen Studien zu: seine Liebe galt vor allem den florentinischen Trecento — er hat zuerst z. B. den Squarcialupi-Kodex einigermaßen erschlossen — und den Anfängen der Monodie in Florenz. Wer je als sein Gast in der Bibliothek des Istituto musicale geweilt hat, wird dem hilfsbereiten und wissensreichen Hüter von dessen Schätzen die dankbarste Erinnerung bewahren.

Am 1. Februar hielt im Mecklenburgischen Landestheater zu Schwerin Kammermusiker Clemens Meyer einen Vortrag über die Schweriner Musikaliensammlung, an den sich musikalische Darbietungen anschlossen: so eine Kammersinfonie für Horn und Sologeige, zwei Violen, Violoncello und Cembalo von Leopold Mozart (1755), ein Violinkonzert Edur von Tartini, eine Arie von Graun.

Im Haag und in Utrecht hat anfangs Januar unter der Leitung von Prof. Dr. H. Wirth eine Vorführung altniederländischer Musikwerke vom frühen Mittelalter bis zum Ende des 16. Jahrhunderts stattgefunden; das Programm enthielt u. a. Messen-Fragmente („Se la face ay pale") von Dufay, ein Agnus Dei („De B. Virgine") von Brumel, die Deploration de Johann Okeghem und die I. pars des Stabat Mater von Josquin Despres, ferner Stücke von Jannequin, Willaert, Buus, Lasso und Monte.

Geh. R. Wäschke, Direktor des herz. Haus- und Staatsarchivs in Zerbst, entdeckte kürzlich bei der Teilung der ihm unterstellten Bestände mehrere Musikalien des 16. Jahrhunderts, die er mit Luthers Person in Verbindung brachte. Daß es sich nicht um Autographen des Reformators handelt, hat die Luther-Kommission bereits festgestellt. Dagegen hält Privatdozent Dr. H. J. Moser in Halle a. S., der die Funde bearbeitet, ein gedrucktes Flugblatt mit einer vierstimmigen Psalmodie über den 64. Psalm, die den Autornamen „Dr. Martin Luther" trägt, für eine Komposition des Reformators. Ein hs. Notenbuch stellt sich als bloßer Altus eines anhaltischen Kirchenchors heraus, teils aus Rhaws Gesängen von 1544, teils aus dem Opus decem missarum des gleichen Verlegers zusammengeschrieben. Eine hs. Agende mit sauberen Hufnagelnotierungen ist von liturgisch-musikalischem Interesse. — Über einige im gleichen Archiv entdeckte Musikdrucke des 16. Jahrhunderts wird die ZfM ausführlicher berichten.

Seit 1. Februar erscheint im Verlag von Neuendorff & Moll in Berlin-Weißensee unter dem Titel „Melos" eine neue Halbmonatsschrift für [modernste] Musik. Herausgeber ist Hermann Scherchen, als ständige Mitarbeiter werden genannt: Béla Bartók, F. Busoni, Oskar Bie, Hugo Leichtentritt, Ed. Erdmann, S. Pisling, Gg. Schünemann, H. Tießen, Arn. Schönberg, A. v. Dohnanyi, M. v. Schillings. F. Windisch, A. Weißmann, v. d. Wense, Müller-Hartmann, W. Wolffheim, W. Altmann.

In Gießen ist im Februar Prof. Dr. Hermann Siebeck, der Philosoph und Ästhetiker, im 78. Lebensjahr gestorben. Er hat sich auf dem Gebiet der Musikästhetik mit folgenden Werken hervorgetan: „Das Wesen der ästhetischen Anschauung" (1875), „Über musikalische Einfühlung" (1906), „Grundfragen zur Psychologie und Ästhetik der Tonkunst" (1909), „Sprechmelodie und Tonmelodie in ihrem ästhetischen Verhältnis" (1909) und „Musik und Gemütsstimmung".

Mario Pilo, einst Professor der Ästhetik an der Universität Bologna, ist nach einer Meldung vom 5. Februar in Mantua im Alter von 61 Jahren gestorben. Seine Hauptwerke sind: eine Estetica psicologica (Mailand 1892), Estetica (1894, 2. Aufl. 1907), Psicologia musicale (1903); außerdem lieferte er auf musikästhetischem Gebiet eine Reihe von Beiträgen für die Rivista musicale italiana („La musica nella classificazione delle arti", 1894, „La Poesia e la prosa della musica", 1895).

Die Neue Zeitschrift für Musik ist aus dem Verlag von Gebrüder Reinecke in den Musikverlag Steingräber in Leipzig übergegangen und wird ab 1. März unter dem Titel Zeitschrift für Musik und als Organ des Leipziger Tonkünstlervereins erscheinen. Schriftleiter war anfänglich Dr. Max Unger, er ist aber nach wenig Wochen zurückgetreten; sein Nachfolger ist Wolfgang Lenk.

Zu dem Aufsatz von G. Jensch im Oktoberheft S. 23f. und G. Kinskys Nachtrag im Dezemberheft S. 191 sei mitgeteilt, daß das dort behandelte „Grand Trio" von E. Th. A. Hoffmann, das sich in der Autographensammlung des Bergrats Wiede in Weißenborn bei Zwickau befindet, an einem der Musikhistorischen Abende, die Prof. R. Vollhardt mit dem A cappella-

Verein und dem Lehrergesangverein in Zwickau veranstaltet, am 3. Dezember 1917 zur Aufführung gelangte; der betr. Abend war Kompositionen von weniger bekannten Freunden Robert Schumanns (Schunke, Bennett, C. Banck) gewidmet; die Vorlagen stammten aus den Beständen des Schumann-Museums in Zwickau.

Am 19. Februar ist in Sorau Musikdirektor Johannes Dittberner gestorben. Er hat sich durch Herausgabe älterer Musik — von zwei Bänden „klassischer Meister des Choralsatzes" (1911), von Chören Heinrich Schützens und geistlichen Liedern und Chören Philipp Em. Bachs und Joh. W. Francks sehr verdient gemacht.

In den Nrn. 6—8 des 51. Jahrgangs der „Deutschen Musikerzeitung" vertritt Otto Tiedt (Hagen i. W.) in temperamentvoller Form die Ansicht, daß die gefürchteten hohen Trompetenparte bei Bach und Händel in Wirklichkeit eine Oktav tiefer geklungen und zu klingen hätten, als sie notiert sind. Tiedts Ausführungen verdienen unter allen Umständen eine eingehende und ernsthafte Erörterung.

Im ersten Heft des neuen Jahrgangs (XXVII, S. 85—111) der Rivista musicale italiana berichtet G. de Saint-Foix in einer „Mozart et le jeune Beethoven" betitelten Studie des näheren über die vier bisher Mozart zugeschriebenen Handschriften (vgl. ZfM I, 567 f) des Brit. Museums, die sich sämtlich — wie auch die beigegebenen Faksimiles zeigen — als unbezweifelbare Autographe Beethovens aus seiner „Mozartzeit", etwa von 1785—1795, herausgestellt haben. Es handelt sich, wie wir wiederholen wollen, um ein Menuett Cdur für Orchester (Köchel Nr. 25a), ein Rondo Bdur für Klavier (Nr. 511a), drei vierhändige Stücke, das dritte, eine Marcia funebre in Cmoll, unvollendet (Anh. II, Nr. 41a) und ein unvollständiges Klaviertrio Ddur (Anh. II, Nr. 52a). G. de St. Foix läßt der Prüfung der vier Werke eine kurze — m. E. nach zu kurze und den Kernpunkt der Beethovenschen „Imitation" nicht treffende oder aussprechende — Untersuchung des Einflusses von Mozart auf Beethoven überhaupt vorausgehen. — Nebenbei: bei der Lektüre der wertvollen Studie ist mir die Art der Zitierung deutscher Werke aufgefallen. Charakteristisch ist eine Wendung wie: „on a récemment decouvert" — nämlich die Variationen Beethovens über La ci darem; der Name des Bearbeiters des neueren Köchel will nicht aus der Feder; die Vierteljahrsschr. f. MW wird zitiert ohne Angabe des Autors; die neuesten Entdeckungen in der letzten Auflage des ersten Bandes von Thayers Beethoven (1917), wie die Spielpläne der Bonner kurfürstlichen Oper, werden ganz allgemein dem wackeren Amerikaner, der bald ein Vierteljahrhundert tot ist, gutgeschrieben. Wir wollen das doch feststellen und werden es nicht nachahmen. A. E.

Kataloge

Breitkopf & Härtels Musikverlagsbericht 1919. Alphabetisch geordnet. 20 S. Nach Gruppen geordnet 12 S.

März	Inhalt	1920

Schriftleitung: Dr. Alfred Einstein, München, Cuvilliésstraße 13
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig, Nürnberger Straße 36/38

Zeitschrift für Musikwissenschaft
Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft
Siebentes Heft 2. Jahrgang April 1920
Erscheint monatlich. Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos, für Nichtmitglieder 24 Mark, Einzelhefte 2 Mark

Eine Sing- und Spielsuite von Antonio Brunelli

Von

Paul Nettl, Prag

Schmitz hat in seiner „Geschichte der Kantate und des geistlichen Konzerts" auf jenen Teil der italienischen frühmonodischen Literatur aufmerksam gemacht, in der sich, ähnlich wie im deutschen a cappella-Lied zur selben Zeit, Tänzegruppierungen nach Art der Variationensuite finden und bezeichnet als interessantesten Vertreter dieser Richtung Calestani.

Das Prinzip des variierenden Diskants über einem gleichbleibenden Baß dürfte auf die alte italienische Gepflogenheit zurückzuführen sein, die Heldengesänge nach einem stereotypen Baß oder Tenor zu singen. Alfred Einstein hat das Verdienst, auf diese „Normalbässe" zum erstenmal aufmerksam gemacht zu haben. Die frühmonodische Kantate mit ihren Abwandlungen der einzelnen Strophen über dem gleichbleibenden Baß, die Variationensuite, die Ostinatogattungen (Chaconne, Passacaglia, Folia usw.), sie alle haben die eine, stärkere Wurzel in den italienischen Normalmelodien, während eine zweite, schwächere, über die Fundamentierungspraxis der deutschen Organisten bis zu den Motettentenoren hineinzureichen scheint.

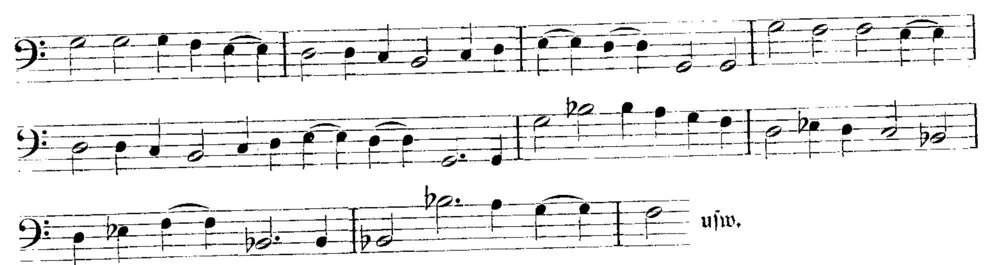
Musikgeschichtlich und auch kulturhistorisch interessant ist, daß das Prinzip der variierenden Oberstimme über dem gleichbleibenden Baß sich noch in einer anderen Bedeutung findet. Bei der hier mitgeteilten Sing- und Tanzsuite des Antonio Brunelli findet das genannte Prinzip eine doppelte Anwendung: der Baß wird zuerst in der Form der Variationensuite abgewandelt und hierauf die ganze Vokalsuite über dem gleichbleibenden Baß instrumental transkribiert.

Die Suite findet sich im dritten Buche der „Scherzi, Arie, Canzonette e Madrigali"[1], das ein Bestandteil jenes Konvoluts von Drucken der Frühmonodie der Prager Universitätsbibliothek ist, auf das bereits Ambros (Geschichte der Musik IV, S. 323) aufmerksam gemacht hat, seit ihm aber nur von Wenigen beachtet wurde.

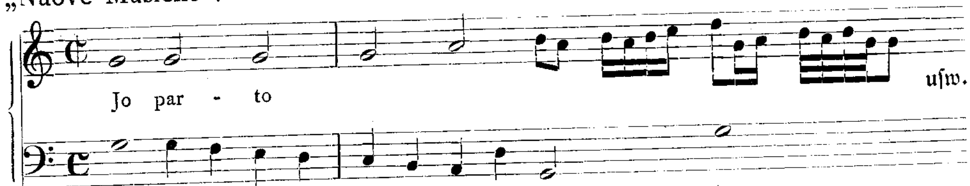
Das Konvolut enthält von dem genannten Brunellischen Werke nur das zweite und dritte Buch, die außer Stücken von Brunelli selbst auch solche von anderen hochbedeutenden, zeitgenössischen Meistern bringen. Erwähnt seien folgende:

[1] Das vollständige Titelblatt lautet: „Scherzi, Arie, Canzonette e Madrigali, a una, due e tre voci, per cantare sul Chitarrone e stromenti simili di Antonio Brunelli, Maestro di Cappella del Serenissimo Gran Duca di Toscana nell Illustrissima e Sacra religione de Cavalieri di S. Stefano in Pisa. Libro terzo. Opera Duodecima. In Venetia. Apresso Giacomo Vincenti 1616.

1. „Del Sig. Giulio de Caccini da Roma detto Romano“ (Se ridete gioiose im monodisch madrigalesken Stil).
2. „Del Sig. Giulio de Caccini da Roma detto Romano“. (Tua chioma oro simiglia, dessen Baß der Merkwürdigkeit halber hierher gesetzt sei:



Der Anfang des Themas ist nicht unähnlich dem Baß einer Arie aus den „Nuove Musiche“.



Die Annahme, daß der hier mitgeteilte (quasi ostinato) Baß ein Normalbaß sei, stützt sich auf den Umstand, daß das Thema konstitutiv, formgebend ist, was aus dem tonalen Verlauf des ganzen Stückes, der gerade vom Duktus des Basses geleitet ist, hervorgeht.

3. „Nelle Nozze del Sig. Conte Francesco Torelli. Musica del Sig. Jacopo Peri, Poesia del Sig. Ferdinando Saracinelli. O dell' Alto Appenin, ein durchkomponiertes, aus vier Teilen bestehendes Stück.
4. „Per il Sign. Mutio gli Agii, Musica del Sig. Lorenzo Allegri (Tu piangi al mio partire)“.
5. Di Vincento Calestani (Oime che troppo è vero, monodisch-madrigalesker Stil.)

Es sei ferner Gelegenheit genommen, auf die bei Brunelli vorkommenden Scherzi zu verweisen:

Praetorius erwähnt die Scherzi im Syntagma Musicum (1619) anläßlich der Arie: „Aria vel Air. Ist eine hübsche Weise oder Melodey, welche einer aus seinem eignen Koppfe also singet. Sind bey uns auch Deutsche weltliche Lieder mit schönen zierlichen Texten. Und solche und dergleichen schöne Arien nennen die Itali jetzunder Scherzi“.

Die Gleichstellung der Aria und des Scherzo bei Praetorius scheint auf einem Irrtum zu beruhen. Während die Aria im allgemeinen strophisch, volkstümlich, einfach melodiös ist, sind die Scherzi durchkomponiert und haben in der Singstimme den durchgehenden, lombardartigen Rhythmus ♬♩ und im Basse gehende, skalenartige Viertelnotengänge, so daß der Charakter des Ganzen ungemein belebt wird. (Brunelli macht übrigens im Titel die Unterscheidung „Scherzi et Arie“.) Nur ein Scherzo weicht von diesem Schema ab: das Scherzo a 2 Soprani o tenori fatto per sonare senza cantare (!), das aber trotzdem genau unterlegten Text hat und in Stimmen notiert ist. Dieses Scherzo ist die einzige bei Brunelli vorkommende Nachbildung der Scherzi

musicali von Claudio Monteverdi. Ein Unterschied besteht darin, daß bei Brunelli das Ritornell fehlt. Sonst ist die Faktur mit ihren volkstümlichen Terz- und Sextgängen ganz dieselbe wie bei Monteverdi. Andrerseits sind die einstimmigen Scherzi mit ihrem straffen, streng durchgeführten Rhythmus gewissermaßen eine monodische Übertreibung der Monteverdischen Scherzi, die nach Heuß (Die Instrumentalstücke des Orfeo, S. d. JMG IV) kurz nach 1599 entstanden waren, bevor also noch der monodische Stil stärker hatte Wurzel fassen können und starken Anklang gefunden hatten. Bezüglich des Ritornells sei erwähnt, daß die monodischen Scherzi Instrumentalnachspiele haben, die dem vorhergehenden Vokalteile gleich oder ähnlich sind. Nur das Scherzo II, S. 26 hat ein etwas anderes Ritornell, das übrigens auch beweist, daß Heuß (a. a. O.) nicht ganz recht hat, wenn er Praetorius vorwirft, bei der Definition des Ritornells den Umstand übersehen zu haben, daß es immer mit dem Vokalteil im Takt übereinstimmen muß. Hier ist der Vokalteil im C-Takt, das Ritornell im $^3/_2$-Takt, auch sonst findet man diese Gegenüberstellung von geradem und Tripeltakt bei Vokalteil und Ritornell sehr häufig. Offenbar hat das Ritornell früher die Rolle des instrumentalen „Nachtanzes" eingenommen. Noch Praetorius vergleicht das Ritornell mit der Gagliarde.

Da vielleicht nicht so bald Gelegenheit geboten ist, sich über diese Punkte zu äußern, so wolle diese Abschweifung vom Thema entschuldigt werden.

Unsere Suite trägt als Kopfvermerk: „Balletto à 5. Danzato dalle nobilissime Gentildonne Pisane" und ist in Stimmen in folgender Reihenfolge notiert:

Canto secondo	Canto primo
Alto	Tenore
Basso	

Vor dem Alto steht der Ausführungsvermerk: „Questo Balletto se bene è a 5 si può cantare a una voce sola cioè il primo soprano, ò a due cioè i due soprani quali si possono cantare ancora in Tenore", der uns über die Ausführungspraxis genügend informiert.

Diese Tanzmadrigale sind fakultative Instrumentalstücke, d. h. es können die einzelnen Stimmen gesungen, gespielt oder gesungen und gespielt werden: dies kommt auch in dem Ausführungsvermerk der als reine Instrumentalmusik gedachten Instrumental-Transkriptionen zum Ausdruck, wo es ausdrücklich heißt „Per sonare senza cantare".

Über die die Instrumentalteile ausführenden Instrumente werden wir durch das Titelblatt orientiert, wo es heißt: „Per cantare sul Chitarrone e stromenti simili". Da nun die Stücke tabulaturenmäßig (in zwei Systemen) notiert sind, so dürfte es sich jedenfalls um den Chitarrone, d. i. die Baßgitarre, handeln. Bei einer ähnlich wie die vorliegende Suite instrumental transkribierten Sing- und Spiel-Galliarde im selben Band ist der Instrumentalteil in Stimmen (Canto I und II, Baß) notiert und der Technik nach von Violinen auszuführen.

Charakteristisch ist auch die Verschiedenheit in der Vorzeichnung des Taktstriches bei dem Vokal- und Instrumentalteil. Der Instrumentalteil zeichnet in derselben Zeit, da der Vokalteil einmal den Taktstrich setzt, diesen zweimal vor. Es ist die Scheu vor dem Taktstriche in der Vokal-Literatur beim Übergange vom Mensural- zum Tabulaturensystem.

Der Vokalsatz ist homophon, das Dur-Moll-Tonalitätssystem ist fast vollständig zum Durchbruch gekommen. Das Ganze erhält sein Gepräge durch die musikalische Ausnützung besonders der weiblichen Reime, die stets durch entsprechende Dehnungen bei gleichbleibendem Akkord gekennzeichnet sind. Vielleicht sind die deutschen Suitenkomponisten (Schein, Peurl u. a.) durch dieses Verfahren auch zu den charakteristischen Schlußbildungen (akkordische Doppelschläge) gekommen.

Die Zusammenstellung der Tänze ist die für die damalige Zeit in Italien häufig anzutreffende (auch in Deutschland, z. B. Loewe u. a.): Intrade oder Pavane, Galliarde, Courante. Anstelle der Pavane, bzw. Intrade tritt hier die Bezeichnung Ballo grave. Nicht uninteressant ist, daß Shakespeare den Grave als Tanz innerhalb der Suite um 1599 kennt, allerdings in einer anderen Zusammenstellung, und zwar in „Viel Lärm um nichts“ II, I (Übersetzung von Tieck). Beatrice: „Denn siehst du, Hero, freien, heiraten und bereuen sind wie eine Courante, eine Sarabande und ein Grave: Der erste Antrag ist heiß und rasch wie eine Courante, und ebenso fanatisch: die Hochzeit manierlich, sittsam wie eine Sarabande, voll altfränkischer Feierlichkeit, und dann kommt die Reue und fällt mit ihren lahmen Beinen in den Pas Grave, immer schwerer und schwerer, bis sie in ihr Grab sinkt.“

Lehrreich ist es, einen Vergleich zwischen der Variationstechnik der zeitgenössischen deutschen Suitenkompositionen und dieser italienischen Suite zu ziehen. Während die deutschen Suitenkomponisten (Peurl, Schein u. a.) bei den Veränderungen der Tänze nicht nur rhythmisch sondern auch melodisch vorgehen d. h. die Tanzmelodien nach Bedarf zerdehnen, verkleinern, melodisch verändern, auch oft die Melodie unterbrechen, kurz ganz frei verfahren (eine Technik, die sich am längsten an der deutschen Klaviersuite erhalten hat), beschränkt sich die italienische Suite lediglich auf rhythmisch-metrische Veränderungen. Und wenn Spitta gelegentlich die Partite als ein deutsches Geistesprodukt bezeichnet, so bedeutet die genannte Beobachtung ein weiteres Argument für seine Ansicht. Die Brunellische Suite sei nun vollständig, in Partitur gebracht, wiedergegeben.

Balletto a 5. Danzato dalle nobilissime Gentildonne Pisane.

Prima parte. Ballo Grave. All' Jllustrissimo et Reverendissimo Monsignor Salutati.

[Questo Balletto se bene è a 5, si può Cantare a una voce sola cioè il primo soprano, ò a 2 cioè i due soprani quali si possono Cantare ancora in Tenore.]



- r'e'l ciel sog-get-to Sia-mo Don - ne il-lu-str'e bel-le Par-te ser-

- vi e par-te an-cel - le; Par - te ser - vi e par-te an-cel - le.

Seconda parte in Gagliarda.

Al - le piag - - ge al-me di Gni-do Ch'è d'a - mo - - -

ri e gra-zie al-ber - go Fret - to - lo - - si de - mo'l ter-go Per cer-

car ___ di li - do in li - do, in qual par - - te A - mor sog-gior-na

Et a noi per - che non tor - na Et a noi ___ per - che non tor - na.



[Corrente, 2da Stroffa].

Tra i vermigli e bianchi fiori
Delle guance i lacci tende,
A vedergli alletta e prende
Allettando mille cori.
Poi dimostra di sua frode
Vezzeggiando, come ei gode.

[3za Stroffa].

Gia superbo non apprezza
Pafo o Cipri, e del suo regno
Stima seggio altero e degno
Donne, sol vostra bellezza;
Et Amor innamorato
Solo in voi si tien beato.

[4ta Stroffa].

Ma s'ei fa ne' vostri aspetti
Sol palese i vanti suoi
Voi sarete Amore, e noi
A servire Amore eletti
Sarem dunque, o Donne belle
Vostri servi e vostre ancelle.

Il medesimo Ballo per sonare solo senza cantare. Ballo grave prima parte.


Seguitate per la seconda parte.
Seconda parte. Gagliarda.
Seguite per la terza parte.



Die Anführung von Kirchenmelodien in den Mittelteilen der J. S. Bachschen Kantaten

Von

Hugo Goldschmidt, Berlin

Die Bachsche Kirchenmusik ist weder an dem alten Schatz gregorianischer Melodien, noch an dem der Choräle der protestantischen Kirche achtlos vorübergegangen. Sie hat den Choral in den mannigfaltigsten Formen aufgenommen, die ich hier als bekannt voraussetzen darf. Wir wollen uns mit der Frage beschäftigen, welcher Bestimmung diente seine Einführung in die geschlossenen Formen, also in die Arie vorzüglich? Über sein Übergreifen ins Rezitativ muß ein andermal gehandelt werden.

Wir haben es mit der Einführung eines außerhalb des Kunstwerkes selbst existenten Schönen zu tun. Diese bezweckt zunächst, durch die musikalische Eigenkraft, durch das Tonsinnlich-Schöne, und durch seine Einstellung in den Verlauf des Stückes die Gesamtstimmung zu heben und zu tragen. Die Choralmelodie hat aber noch einen anderen Sinn. Sie läßt die Funktion einer lediglich tonschönen Melodie hinter sich. Sie will dem Hörer über sie hinaus eine Tonverbindung in Erinnerung bringen, die ihm von seinem Leben in Haus und Kirche her bekannt und vertraut ist, und mit ihrem Auftauchen alle die Gefühlswerte aufleben lassen, die ihm mit diesem Hörerlebnis verknüpft sind. Bach konnte darauf rechnen, daß er das Kirchenlied und die ihr entfallende Melodie nicht nur erkannte, sondern als „ein innerlich

Erlebtes in sich hegte"[1]. „Es macht auf den Verstehenden eine ganz eigen durchschauernde Wirkung, wenn im Gewoge fremder Weisen unerwartet die allbekannten Töne des Chorals ans Ohr schlagen: eine Empfindung, als wenn durch Wolken die Sonne dringt und auf einen Augenblick alles mit Licht übergießt, zur Gewähr gleichsam, daß sie obgleich zeitweise verborgen, als Lebensspenderin doch gegenwärtig ist."[2] Der psychologische Prozeß im kompositorischen Schaffen weist also intentionelles Streben auf. Das Zitat will auf einen dem Hörer bekannten Hörvorgang, und das ihm angeschlossene Gefühl hinweisen. Der Schaffende rechnet also auf außerästhetische Faktoren, auf gewisse Vorgänge in der Psyche des Hörers, die mit dem Kunstwerk unmittelbar nichts zu tun haben. Bach hat natürlich hier nur an die Aufnahmebedingungen des Hörers seiner Zeit gedacht. Er war sicher, daß das Zitat von ihm auch in dem Sinne aufgefaßt wurde, den er hineingelegt hatte. Wie aber verhält es sich heute? Das geistliche Volkslied ist längst nicht mehr, weder als Dichtung noch als Musik, in solchem Grade Bestandteil der Erziehung und des geistigen Lebens der Protestanten, daß auf sein Verstehen im Kreise der heutigen Kirchengemeinde ohne weiteres zu rechnen wäre. Ist nun so dem Choral in Bachs Kantate und Passion der Boden entzogen? Ist er nach dieser Richtung hin der Gegenwart verloren? Die Frage ist zu verneinen. Entfällt auch dem Hörer die Erinnerung an bestimmte Gefühlsvorgänge bei der Anführung innerhalb des Kunstwerkes, so bleibt ihm immer noch seine Eigenkraft, seine sinnliche Schönheit. Der Hörer wird auch hier im wesentlichen auf dem Wege der musikalischen Anschauung genießen. Er wird den zitierten Choral als Melodie und als Bestandteil des musikalischen Verlaufes apperzipieren. Der einzige Verstandesakt wird dann der sein, daß er bemerkt, es handle sich um einen Choral, ohne daß es aber zur Feststellung eines bestimmten Chorals kommt. Wo der Choral nicht als ein bestimmter erkannt und als solcher gefühlsmäßig bewertet wird, bleibt doch immer das Anschauen eines musikalisch Schönen, und ein ihm verknüpftes Mitfühlen. Dieses aber ist in seinem Grade ein mannigfach abgestuftes. Wir haben nämlich mehrere Arten der Choralanführung bei Bach, einmal die uns heut allgemein geläufige Anführung des Motivs schlechthin, wie sie die Oper seit langem schon kannte. Ich erinnre an Grétrys „Richard Löwenherz", dann aber seine wiederholte Anführung, seine sozusagen vorbereitete Wiederanführung. Der Choral bildet dann zunächst die Grundlage des Eingangschores, ausnahmsweise auch einmal eines Einzelgesanges (Duettes). Dann erscheint er wieder in den Mittelsätzen der Kantate, also in den Stücken geschlossener Form, und das alles in beiden Formen der Choralkantate. Man erinnere sich, daß Bach bis etwa 1732 vorzüglich madrigalische Texte komponierte. Da wählte er zuweilen für den eine freie Dichtung benutzenden Eingangschor aus dem evangelischeu Gesangbuche einen Choral als cantus firmus, der gefühlsinhaltlich der Dichtung entsprach oder überdies eine symbolische Beziehung zu ihm besaß. In der letzten Zeit seines Schaffens nach 1732 komponierte der Meister dann den Eingangs- und Schlußchor auf Kirchenlieder, und benutzte die ihnen entfallende Kirchenmelodie, dort als cantus firmus eines mehr oder weniger komplizierten Aufbaues, hier zumeist als schlichten vierstimmigen Choral mit besonders angepaßter Harmonie.

Die mit dem Hören jenes cantus firmus im Eingangschor verknüpften Gefühlsvorgänge, in allen ihren feinen Verzweigungen, wie sie der damalige — und der heute leider selten gewordene Choralvertraute — erlebt, halten an, leben fort, und werden wieder in voller Kraft und Eindringlichkeit lebendig, wenn sie in den Mittel-

[1] Spitta, J. S. Bach II, S. 586/587. [2] Spitta II, a. a. O. S. 578.

sätzen der Kantate, in anderer musikalischer Umgebung, aber in gleicher oder verwandten Stimmung wieder auftauchen. Das ist für die Apperzeption jener Kirchenmelodie-Bewanderten von vornherein klar. Aber auch das Kunstgenießen des heutigen Kirchenliedes-Unkundigen bewegt sich in dieser Richtung. Die Wiederanführung eines bereits in einer gewissen Stimmung gehörten Motivs bedeutet allemal einen kräftigeren Anstoß, als ein bloßes Zitat. Dieses löst assoziativ Vorstellungen aus, die Wiederanführung in den Bachschen Kantaten dagegen fußt bereits wieder auf einem früheren ästhetischen Erlebnis, so daß sich der assoziativen Begleiterscheinung noch ein Zweites gesellt: eine ästhetische Einstellung. Höre ich ein Choralzitat wie das Lutherlied zum erstenmal im Laufe des Stückes, so wird es — selbstverständlich neben seinem tonsinnlichen Eindruck — assoziativ die Gefühle hervorrufen, die mit seinem Hören im Leben regelmäßig verbunden zu sein pflegen. Höre ich aber denselben Choral in wiederholter Anführung, also in den Mittelsätzen, nachdem er bereits im Eingangschor gewirkt hatte, so wird zu jenem Eindruck noch der lebendig gebliebene ästhetische Eindruck der ersten Anführung hinzutreten. Wir stehen dann vor ähnlichen Gestaltungen wie sie die Wagnerschen Erinnerungsmotive vorstellen, soweit sie psychische Stimmungen erneuern wollen, (also vorzüglich denen des „Tristan"). Hat der Choral einmal als Träger der Hauptstimmung der Kantate im Eingangschor seine Wirkung getan, so wird er diese Funktion bewahren, wenn er später in den Mittelsätzen unter anderen Bedingungen wiederkehrt.

Das Anführen der Kirchenmelodie in den Mittelteilen geschlossener Formen, von denen hier zu handeln ist, geschieht also unter diesem ästhetischen Gesichtspunkte einmal so, daß sie zum erstenmal in der Kantate benutzt, lediglich ein einfaches Zitat vorstellt, oder aber ein Erinnerungsmotiv, wenn sie bereits vorher im Eingangschor — oder ausnahmsweise auch in einem Solosatz — bereits gehört worden war. Die Erstanführung ist fast immer vokal[1], also der Choral wird von einer der vier Stimmen als cantus firmus gesungen und die anderen Stimmen kontrapunktieren zu ihm mit einem meist aus dem Choral entwickelten Thema in der Verkürzung, oder aber der Chor trägt den Choral schlicht vierstimmig vor, Zeile für Zeile und das Orchester verbindet diese Melodieteile durch meist frei erfundene, selbstständige Sätze und begleitet auch die Choralzeilen selbst (eine dem Pachelbelschen Choral angenäherte Form) oder endlich, der Choral wird von einer Solostimme in extenso vorgetragen, und von der Orgel im Continuo begleitet. Sehr häufig treten dann konzertierende Instrumente hinzu. Die Wiederanführung dagegen erfolgt sowohl vokal als instrumental.

Betrachten wir die instrumentalen Gebilde zuerst. Auch sie haben bald nur die Bedeutung eines einfachen Zitats, bald stellen sie ein Erinnerungsmotiv vor. Daß Bach von dem schlichten Zitat, also der Anführung des Chorals in den Instrumenten ohne vorhergegangene Erstanführung, in den gesamten geistlichen Kantaten nur viermal[2], in den weltlichen Kantaten und den Passionen überhaupt keinen Gebrauch gemacht hat, ist kein Zufall. Wir müssen und dürfen ohne weiteres annehmen, daß es sich ihm mit einem solchen Zitat um ein charakterisierendes Element

[1] Doch kommen ganz ausnahmsweise auch erstmalige Instrumentalzitate vor. So trägt in der Kantate „Komm, du süße Todesstunde" (161 XXXII.) die Orgel mit einem hervorragenden Register als cantus firmus den Choral vor: „Herzlich tut mich verlangen" der dann später im Schlußchoral, in den Stimmen erscheint.

[2] Es sind folgende Fälle in den Kantaten: Kant. 13, II, S. 87, Kant. 37, VII, S. 272. Zwei Stimmen tragen den Choral diminuiert vor: Kant. 44, X, S. 143, Kant. 85, XX, S. 110, Kant. 86, XX, 1, S. 127.

handelte. Er wollte mit ihm die Gefühle hervorrufen, die demselben Choral im Leben des Kirchgängers eigneten. Nun verlangt das Verstehen eines so gearteten Zitates denn doch eine geistige Arbeit, die er bei einer großen Zahl derer, für die es bestimmt war, nicht ohne weiteres voraussetzen durfte. Mußte doch die instrumental vorgetragene Melodie als solche erkannt, und überdies mit dem ihm im Kirchenliede entfallenden Texte in Verbindung gesetzt werden. Das bedingt nun ein sehr gutes musikalisches Gehör und überdies ein starkes Gedächtnis. Bach muß wohl die Schwierigkeiten dieser Apperzeption erkannt haben. Offenbar haben sie ihn abgehalten, von diesen instrumentalen Zitaten häufiger Gebrauch zu machen. Der Tenorarie „Sei getreu", der Kantate „Weinen, Klagen, Sorgen" (12, II S. 61) ist in der Trompete der Choral „Jesu meine Freude" eingeflochten. Es liegt hier nicht mehr vor, als eine Verwandtschaft der Gefühle der Arie und ihres Textes mit dem geistlichen Volkslied und seiner Melodie. In beiden herrscht die rege Zuversicht in Jesu Kraft und Gnade. Wenn also der Choral als solcher vom Hörer nicht erkannt wurde, so fehlte freilich ein ziemlich Wichtiges der Aufnahme. Immerhin hat dann hier ein, wenn auch anders geartetes Genießen statt. Auch ohne Wissen um seine Beziehung, also ohne Verstehen des Zitats wird das mächtige Klangkolorit des Instrumentes und die kraftvolle zuversichtliche Melodik allein imstande sein, dem Stück jenen kirchlich-objektiven Rückhalt zu geben, den das Zitat herbeiführen sollte. Wohl wird die verstandesmäßige Apperzeption das Verständnis des Stückes erweitern und steigern helfen, aber auch eine lediglich anschauende und gefühlsmäßige Aufnahme, die jene Verstandesprozesse nicht mit einbegreift, wird dem Hörer Inhalt und Geist des Stückes zuführen können. Vorzüglich trifft das dort zu, wo die musikalische Behandlung des Chorals und seine künstlerische Einbeziehung in den Musikverlauf, also das eigentlich Musikalische, über die charakterisierende Qualität prevaliert, oder doch wenigstens neben ihr eine sehr große Rolle spielt. Das ist einmal der Fall, wo die Choralmelodie selbst stark verziert oder passeggiert erscheint, wie im Duett der Kantate „Erschallet ihr Lieder" (172, XXXV, S. 62). Über dem basso quasi ostinato konzertieren Sopran und Alt. Dazu spielen die Streicher den Pfingstchoral „Komm, heiliger Geist". Der technisch ungemein künstliche Satz erforderte nicht nur eine ziemlich freie Behandlung des Chorals, der denn auch, in Buxtehudes Art, ziemlich reich koloriert wird, sondern auch kleine Beugungen der Melodie. Der Choral, von dem übrigens nur die drei ersten und die beiden letzten Zeilen benutzt sind, nähert sich damit einer konzertierenden Stimme, deren Melodik nur eben jenem Choral entnommen ist. Es ist klar, daß ihm durch diese, allerdings musikalisch höchst reizvolle Behandlung, ein Gutteil seiner eigentlich charakterisierenden und symbolischen Kraft entzogen wird. Dagegen gehören die beiden letzten hierher zu rechnenden Stücke, das lieblich-kindliche Duo der Solokantate „Nur jedem das Seine" (163, XXXIII, S. 61) mit seiner Choralmelodie „Meinen Jesu laß ich nicht", und die Tenorarie (Siciliano) der Kantate „Es erhub sich ein Streit" (19, II, S. 279) mit dem Choral in der Trompete „Herzlich lieb hab ich dich, o Herr", zu denjenigen, die voll verstanden und genossen zu werden, die Kenntnis des Kirchenliedes und des Chorals und das Mitfühlen mit seinem gefühlsmäßigen Inhalt zur Voraussetzung haben. Für diese Tenorarie ist sogar vorausgesetzt, daß nicht an die ersten Strophen des Kirchenliedes zu denken ist, sondern an die letzten[1].

Selbst als Erinnerungsmotiv hat Bach von instrumentalen Choralen nur in drei Fällen Gebrauch gemacht, obgleich doch seine vorangegangene Durcharbeitung im

---

[1] Spitta, a. a. O. II, S. 242.

Chor nicht nur dem Verstande ein leichtes Wiedererkennen des Motives ermöglichte, sondern auch ein weiteres Fortleben des mit der Erstanführung verknüpften Gefühls ohne weiteres annehmen ließ. Von der vokalen Anführung übertrug sich sein Gefühlsgehalt dann ohne weiteres auf den Hörer, wenn er die Melodie in der zweiten, instrumentalen Einsetzung erkannte und auf die erste vokale, zurückbezog. Bach aber hat auch diesen Verstandesakt seinem Hörer offenbar nicht ohne weiteres zugemutet. Es gehören hierher das Duett „Er denket der Barmherzigkeit", der Kantate „Meine Seele erhebt den Herrn" (10, I, S. 297) mit der Choralmelodie des Eingangschores, später in der Tromba vorgetragen, die Tenorarie, Vers 4 der Kantate „Lobe den Herrn, den mächtigen König" (137, XXVIII, S. 193) mit dem gleichnamigen, herrlichen Choral in der Trompete, und endlich die Tenorarie „Jesu, Retter deiner Herde", der Kantate „Lobe den Herrn meine Seele" (143, XXX, S. 62) in der die Streicher im Unison die vorher vom Sopransolo vorgetragene Choralmelodie (S. 53) wiederholen.

Wir wenden uns zu den vokalen Anführungen. Die eigentlichen Zitate vokaler Fassung, also die Erstanführung einer vorher innerhalb des Stückes nicht gehörten Choralmelodie in Verbindung mit einem frei erfundenen Gesange sind äußerst selten. Ich kann überhaupt nur drei Fälle und zwar in den geistlichen Kantaten feststellen[1]. Der zweite Satz der Kantate „Aus der Tiefe rufe ich, Herr, zu dir" (131, XXVIII, S. 10), jenem berühmten Jugendwerke aus des Meisters Weimarer Zeit[2], das den Psalm 130 vertont, bringt Vers 3 und 4 des Psalmes, in der Form einer Baßarie, richtiger eines jener Baßariosi, die eine Mittelbildung zwischen Arie und ariosem Rezitativ vorstellen. Hier ist in Wort und Melos der Gott des alten Testamentes, der Gott des Zornes lebendig, und schwere Angst liegt auf dem Sünder vor Gottes Strafe im Jenseits (So du willst, Herr, Sünden zurechnen, wer wird bestehen?). Aber da ist auch gleichzeitig der Ausweg gegeben und der Ausblick auf Vergebung eröffnet, wenn die Choralmelodie „Herr Jesu Christ mein höchstes Gut"[3] im Sopran des cantus firmus ertönt und zwar mit den Worten der zweiten Strophe dieses Chorals. Die Gegensätze alttestamentarischer Zerknirschung und des milderen evangelischen Trostes, der auf Jesu Christi Fürbitte sich stützt, sind zu einer fast dramatischen Kraft gesteigert. Dem Ausgleich der Gegensätze kommt die Oboe zu Hilfe, welche wundersam klagend und wieder tröstend zwischen beiden Stimmen über ihnen schwebt[4]. So stark auch die Eigenkraft der Musik und der Reiz des Tonschönen, so liegt doch ein guter Teil des Eindruckes in der intentionellen Charakteristik. Der Choral erinnerte den Gläubigen jener Tage mit Melodie und Wort an die Passion und die Erlösung durch Jesum Christum:

„Erbarm dich mein in solcher Last,
Nimm sie aus meinem Herzen,
Dieweil du sie gebüßet hast
Am Holz mit Todesschmerzen."

Mit diesem Zitat mußte jener Hörer alle die unterschwelligen Gefühle wieder erleben, die ihm mit Weise und Wort seit Kinderzeit verknüpft waren. Aber auch derjenige moderne Hörer nimmt das Wort des Chorals und seine Vertonung verstandesmäßig so auf, daß ihm seine Beziehung zum Ganzen begrifflich klar werden und sich das Mitfühlen anschließen kann. Darin ist ja das vokale Zitat dem instru-

[1] Hierher gehört natürlich nicht der Vortrag einer Choralmelodie in extenso durch eine Solostimme.
[2] Spitta, a. a. O. I, S. 444ff.
[3] Über den Komponisten dieses Kirchenliedes s. Wolfrum, Evangelisches Kirchenlied S. 88.
[4] Spitta, a. a. O. I, S. 446.

mentalen überlegen. Für dieses ist die Zumutung an Gedächtnis und Verstandestätigkeit eine weit größere. Hier für das vokale Zitat ist seine Erfassung selbst als Wort und Weise ein ziemlich einfacher Intellektualvorgang und auch die Inbeziehungsetzung zu den anderen Teilen des Stückes eine nicht allzu schwierige.

Wahrscheinlich derselben Weimarer Zeit gehört die Baßarie mit Choral „Welt ade, ich bin dein müde" an, die das Hauptstück der Kantate „Der Friede sei mit dir" (158, XXXII, S. 143) bildet. Hier geht mit dem durch ein Violinsolo köstlich umrankten Baßgesang — auf eine madrigale, wahrscheinlich Franckesche Poesie, deren milde und schwärmerische Todessehnsucht ganz in die weiche Stimmung des Evangeliums des Marienfestes paßt, der die Kantate bestimmt, — der Choral „Welt ade, ich bin dein müde", stark erinnernd an die erste Arie der Solokantate „Komm, du süße Todesstunde" (161, XXXIII, S. 3 ff.) in der gleichfalls ein stimmungsverwandter Chor „Wenn ich einmal soll scheiden", bzw. „O Haupt voll Blut und Wunden" angeführt ist, allerdings als Erinnerungsmotiv, da es schon im ersten Stück vorkommt. Denselben Choral und zwar textlich die sechste Strophe (ich will hier bei dir stehen) ruft die Altarie „Ich folge dir nach" der Kantate „Sehet, wir gehn hinauf nach Jerusalem" (159, XXXII, S. 160) an, in einer Funktion die derjenigen ähnlich, die der Choral in der soeben besprochenen Baßarie der Kantate „Aus der Tiefe rufe ich" (131) ausgeübt hatte. Wenn auch hier die Gegensätze nicht ganz so schroff sind, so ist doch evident, daß der Choral gegenüber der Allgemeinstimmung, gegenüber der ein wenig unruhigen, zum mindesten stark subjektiven Gefühlsäußerung — der Text spricht von Speichel und Schmach und „Am Kreuz will ich dich noch umfangen" — ein gewisses Gegengewicht abgeben soll im Sinne der Abtönung nach der kirchlich objektiven Seite hin und einer ruhig gefaßten, milden Frömmigkeit[1].

Ungleich lieber und häufiger benutzt aber Bach den Choral als Erinnerungsmotiv. Mit Ausnahme der Solokantate „Komm, du süße Todesstunde" (161, XXXIII, S. 3) entfallen alle diese Wiederanführungen den Choralkantaten im weiteren Sinne, also denjenigen, welche entweder den Choralchor in Pachelbelscher Weise behandeln, oder häufiger denjenigen, welche man als eigentliche Choralphantasien zu bezeichnen pflegt, wo also der cantus firmus in einer Stimme, Zeile für Zeile, durchgeführt ist. Das berühmteste Beispiel jener Pachelbelschen Form bietet die Kantate „Eine feste Burg ist unser Gott" (80, XVIII, S. 319) mit ihrem Eröffnungschor, nur daß der cantus firmus überdies von den Trompeten und den Bässen kanonisch geführt wird[2]. Die Kirchenmelodie tritt im ganzen Verlaufe der Kantate stark hervor. Zunächst erklingt sie mit dem Texte der zweiten Strophe zu dem Heldengesange des Basses „Alles was von Gott geboren, ist zum Segen auserkoren", für unsere Auffassung, ebenso, wie die mitgehende Oboestimme, allzureich passegiert, so daß die urkräftige, markige und vertrauensvolle Eigenkraft der Kirchenmelodie ein wenig geschwächt erscheint. Es hat das Ansehen, als ob Bach hier allzusehr nach der rein tonsinnlichen Seite gearbeitet habe, dagegen gewinnt im zweiten Chor (S. 360), wo der cantus firmus im Unison der Stimmen die dritte Strophe vorträgt („und wenn die Welt voll Teufel wär") unter Heranziehung eines selbständigen, das Getümmel angreifender, wilder Teufelsfratzen bezeichnenden Orchestersatzes, die Kirchenmelodie eine Ausdruckskraft, ein Eindrucksvermögen, die alles überragt, was Bach selbst geschaffen, und die er selbst später nicht mehr übertroffen hat.

---

[1] Spitta scheint mir doch nicht ganz das Richtige zu treffen, wenn er unsere Arie mit den Worten bezeichnet: Ein sehr schönes, mild dahinfließendes Choraltrio.

[2] Neuestens nimmt man an, daß die Trompetenstimme von Friedemann Bach hinzugefügt worden sei.

Es ist keine Frage, daß zu diesem Erfolge die Vorbereitung des musikalischen Gehörs, und der, ihr verbundene Anstoß zu Gefühlen durch die vorangegangene Anführung derselben Melodie sehr wesentlich beiträgt. Wiederholung in dieser angemessenen Veränderung ist allemal Steigerung. Die Wirkung des Kirchenliedes an dieser Stelle wäre lange nicht so intensiv, wäre sie nicht durch die Erstanführung bereits als musikalisch Schönes und Gefühlshaltiges und darüber hinaus als intentionell Charakteristisches apperzipiert worden. Oder: alle Qualitäten des Erinnerungsmotives greifen hier miteinander ein.

Auf ihr Zusammenwirken rechnet gleichfalls die Choralkantate „Ich hab in Gottes Herz und Sinn" (92 XXII, S. 35). Das Kirchenlied der Choralphantasie des eröffnenden Chores „Ich hab in Gottes Herz und Sinn" des Paul Gerhardt, geht durch fast alle Stücke, und tritt auch in die Rezitative über. Für uns kommt hier das Altsolo „Zu dem ist Weisheit" in Betracht, mit der zweiten Strophe des Gedichtes, eine ganz schlichte Anführung der uns vom Eingangschor her bekannten und liebgewordenen Melodie, kommentiert durch ganz freie Wendungen der Oboe da caccia. Es gehören ferner hierher diejenigen Bildungen, in denen eine im vorangegangenen Chor durchgeführte Kirchenmelodie, mit dem Text einer anderen Strophe, über einen thematisch selbständig gestalteten und auf madrigalischen Text gelegten Gesang hinwegzieht. In dem Terzett der Kantate „Das neugeborne Kindelein" (122, XXVI, S. 35) ist es der liebliche Weihnachtschoral des ersten Chores, der zunächst in dem Sopran-Rezitativ, mit drei Flöten, wiederangeführt, dann noch einmal als Mittelstimme, im Alt des Terzettes erinnerungsmotivisch, als Nachhall jener weihnachtsseligen Stimmung der Geburt des Jesukindleins erscheint[1].

Von solchen kaum überhörbaren Einarbeitungen des Chorals in den Sologesang aus senkt sich eine reiche Skala von Bildungen abwärts, bis zu den leisesten und beim ersten Hören überhaupt nicht wahrnehmbaren Anspielungen auf das kirchliche Lied der vorangegangenen Chöre. Die Baßarie „Was Gott tut, das ist wohlgetan" der gleichnamigen Kantate (100, XXII, S. 314) bildet ihr Thema nach dem cantus firmus im Choral des großen Anfangschores, aber rhythmisch verschoben und geht schon im dritten Akt in eine freie Melodiebildung über. Man vergleiche:



Ich glaube nicht, daß Bach hier auf das Erkennen des ersten Motives (1) gerechnet hat. Es ist in der Umbildung (2) rhythmisch zu stark abgeändert, um ohne weiteres erkannt zu werden. Überdies hat es die eigentliche Gefühlsqualität der ersten Anführung durch die synkopische Umbiegung eingebüßt. Man kann hier kaum mehr annehmen als eine leichte Inspiration der Themenbildung durch den Choral, die aber nicht bemerkt zu werden braucht. Deutlicher ist die Einbeziehung der Kirchenmelodie in die Sopranarie, Vers 5, der Kantate „Was willst du dich betrüben" (107, XXIII, S. 194) insbesondere am Schluß.

[1] Nicht hierher gehören natürlich die vollständigen Wiederanführungen des Chorals auf eine andere Strophe, mit instrumentaler Paraphrase, von Bach meist als Choral bezeichnet, z. B. Kantate 92, (XXII) das Altsolo, Kantate 113, gleichfalls im Altsolo (XXIV, S. 59).

Ein System hat Bach für die Einbeziehung des Chorals in den Einzelgesang nicht befolgt, weder für die Arie noch für das Rezitativ[1]. Durchaus nicht all und jede Reminiszenz der Madrigaltexte an ein Kirchenlied vermögen ihn zur Anführung und Wiederanführung des ihr entfallenden Chorals, und außerhalb der Choralkantate verlaufen so manche Stellen, die das Zitat einer Kirchenmelodie nahe legten, ohne daß es erfolgt. Spitta zählt sechs Choralkantaten auf, welche vorübergehen ohne melodische Reflexe zu erzeugen, obwohl in ihnen „manche wörtliche Reminiszenzen" vorkommen[2].

Domenico Fischietti als Buffokomponist in Dresden

Von

Richard Engländer, Dresden

(Schluß)

Auch in der Behandlung des Orchesters in der Buffo-Arie wird die Zwischenstellung offenbar, die Fischietti geschichtlich einnimmt. Wie die älteren Neapolitaner und wie noch Galuppi um 1760, beschränkt er sich im allgemeinen auf die Streicherbegleitung[3]. Auffallend aber ist, wie belebt der Satz dieser Streicher zu sein pflegt; das übrigens gerade während der langen Strecken bloßer Dreistimmigkeit.

Es drängt sich zunächst in jener schon erwähnten Art von Arien auf, die sich in punktiertem Rhythmus kokett bewegt. Hier tastet, zumal bei Periodenanfang, gern ein auftaktiger Ansatz über das Streichergewebe hin, entweder oben beginnend, oder, noch auffälliger, in einer Mittelstimme antizipiert. Diese engmaschig imitatorische Weiterführung kurzer Motivteilchen — sie geht über Vincische Vorbilder hinaus — gibt der Fischiettischen Buffo-Arie oft etwas Zappliges ([Bsp.] S. D. II 8; I 4).



[1] Die Passionen verwenden den Choral nicht in dieser Art. Es finden sich hier keine Arien mit obligatem Choral. Nur das ariose Rezitativ ist einmal mit einem Choral verknüpft, nämlich das der Matthäuspassion „O Schmerz" (Bach, Werke Ges.-A. IV S. 55, Spitta II, S. 371 und Heuß „Matthäuspassion" S. 76.

[2] a. a. O. II, S. 579. Es handelt sich um die Kantaten: 33, 78, 115, 130, 133, 178.

[3] Das Verhältnis ist z. B. in der Ritornata (Berl. Part.): Streicher neunmal, Hörner dreimal Hörner/Flöten einmal.



Zu tonmalerischem Zweck witzig aufgegriffen wird die Imitationsspielerei von dem verwegenen Rechenkünstler im Tuteur (I, 4).

Allegro spiritoso.

Mez.

j'ai tout

Viol. I.

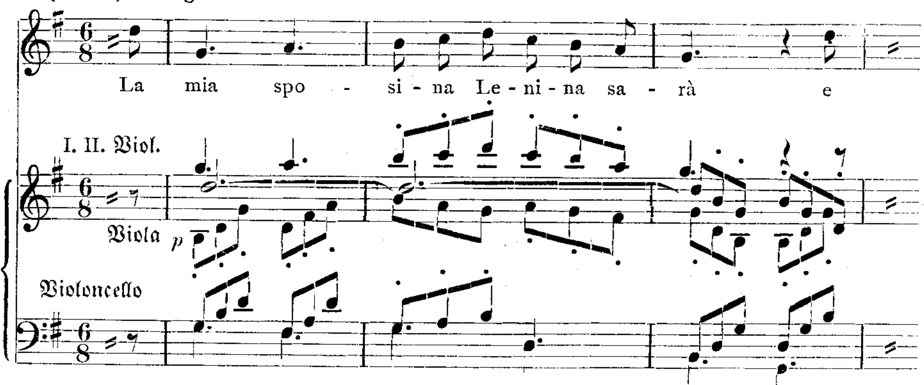
II.

Ba - rê - me dans ma tê - te, sous

jam - be par l'a - rith-mé - ti - que:

Der Baß tritt seinerseits oft in ein plötzliches Nachahmungsverhältnis zur Melodiestimme (S. D. I, 4 u. I, 11 [Bsp. S. 346]; Rit. III, 4 u. I, 4), eine Manier, die weit zurück zu verfolgen ist[1]. Für ihn besonders wichtig ist die Behandlung der Pause. Durch sie erhalten Baßrhythmen, wie sie im Kontrast zu einer synkopisch betonenden Oberstimme auch bei Pergolese, Caldara, Händel beliebt sind (staccato M. I. 4; legato M. I, 7)[2], ihren Schwung, durch sie wird einer schnurrigen oder derben Bemerkung eine Überraschungswirkung gesichert (S. D. I, 11; II, 2; Rit. III, 1 [Bsple. S. 446 u. unten]). Charakterisierende Absicht führt auf primitive Baßwirkungen: auf wichtigtuerisches unisono mit der Singstimme (S. D. I, 2 u. I, 4), auf den Murkybaß, der Nutzanwendung auf die komische Erregung älterer Herren und eifersüchtiger Liebhaber zu erhalten pflegt (bei dem freudigen Geplärr Beltrames [S. D. III, 2, s. ob.], in der Soloszene Lampridios [bei „la cara villanella contento vuò sposar"]; so aber auch zu Lampridios unwirschem „non mi seccate" [M. I, 2] zu den Äußerungen unterdrückter Wut in Carpoferos Arie Rit. II, 2).

In des kindlich vergnügten Bauern Berto (M. II, 4):



löst sich einmal das Cello vom Baß (Fagotto e Violono), um sich in tänzelnden Achteltriolen mit der Bratsche zusammenzuschließen. Die Freude an rücksichtslosen Intervallsprüngen, an weitausgreifenden Läufen ist in den Mittelstimmen ebenso groß wie im ersten Geigenpart[3].



[1] Vgl. den Pallavicinoband D. D. T., S. XVIII; dazu Abert, Jomelli, S. 261.

[2] Man denke an die Arie des Judas Maccabäus: „Ein Tor, der prahlt mit Kampf und Schlacht".

[3] Übrigens setzen die Geigen gern zu Beginn der Arie (so auch bei lyrischen Nummern, z. B. Duett M. III) mehrgriffig akkordisch ein.



Beliebt ist, besonders in den Geigen, der „verlängerte Schleifer" in der Form eines auftaktigen Zweiunddreißigstelansatzes von beliebigem Umfang (Quarte/Oktave). Im Verein mit Sechzehnteln gebrochner Septimenakkorde beherrscht der Skalenschleifer tonmalend das Gondellied der Ritornata („esser mi pare la gondoletta, che per Venezia presto sen và").



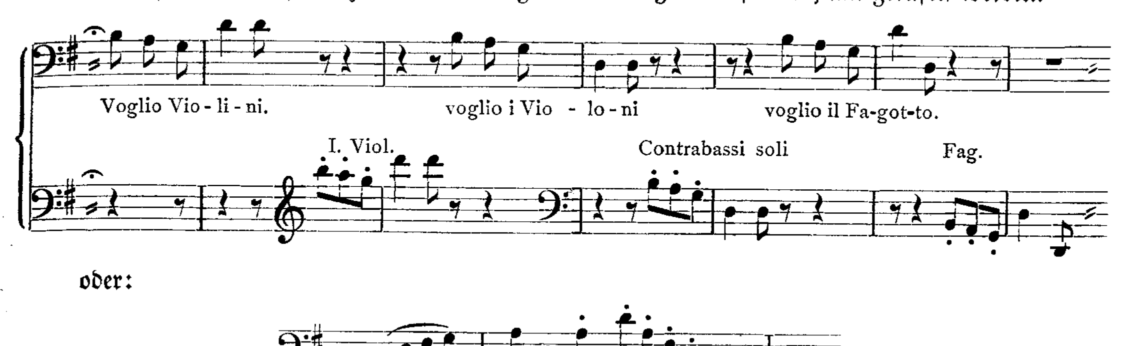
Häufiger noch, in Streichern wie im Singpart, erscheint natürlich der Schleifer in der üblichen scharf betonten Vorschlagsmanier als Terzschleifer aufwärts und abwärts (S. D. III, 2 [Bsp. s. unt.], II, 2; Tut. I, 5).

In einer wie gesagt geringen Anzahl von Buffo-Arien treten die Bläser auf. Wie bei Vinci werden in der Prestissimo-Arie des Intermezzos (M. b.) ausnahmsweise die Trompeten (meist Haltetöne) neben den Oboen verwandt[1]. Auch die bevorzugte Beschränkung auf die Hörner (so besonders Rit.), die einsilbige Art der Bläserverwendung dazu sind Zeichen der Übergangszeit. In einigen Beispielen des S. D. handelt es sich einfach um Hornwirkungen rhythmischer Art (S. D. I, 4; II, 6), um Hervorhebung einer einzelnen Abschlußphrase (S. D. I, 5; II, 6). Züge neueren Buffogeistes zeigen sich schon eher in vorlauten Bläserunterstreichungen, in den hartnäckigen kurzen Doppelschlägen[2] der Travers. soli (Tut. I, 1; Sperlingsarie S. D. II, 4). Am meisten gibt Fischietti -- wie auch Galuppi nach 1760 (z. B. 1765 die Marinari) -- in der Dresdner Mercatopartitur („rimodernato"!) der Zeitforderung nach. Hier nimmt vor allem Lampridio die Bläser in Anspruch: am rücksichts-

[1] Die Wiederbenutzung dieser Arie in der Rit. (Berl. Part.) läßt die Bläser weg.
[2] Vgl. Riemann in d. D. D. T., 2. Folge, 7. Jahrg., Bd. II (II, 1; S. XVII).

losesten in einer Instrumentenarie (III, 4), in der der Heiratswütige eine farbenreiche Hochzeitsmusik aufziehen läßt.

Diese Instrumentenarie ist — ganz anders als Fischiettis frühere Versuche dieser Art — nach Bilderbogenweise in eine Folge kurzer solistischer Proben aufgelöst, die teilweise durch bloße Rezitativbemerkungen des Sängers auf den Plan gerufen werden.



oder:

Fagotto solo

Mit den Arientypen (der frei zweiteiligen, ihrer Abart: dem kleinen Rondo, sowie den Arienformen von mehreren kontrastierenden Abschnitten) ist in nuce das Wesentliche für die Struktur aller Buffoformen gegeben. Die größeren Formen (Solo-Ensemble, Finale) stützen sich auf die gleichen formellen Grundanschauungen.

An den ersten Arientyp knüpft ein kurzes Duett in Emoll an (M. II, 7), in dem Brigida und Rubicone sich in komischer Devotion den Vorantritt anbieten, ein Genrebildchen nach Art des „Duettino" (Nr. 5) im Figaro. Effektvoller noch ist diese Ensembleform, die sich übrigens für Fälle lebhaften Dialogisierens in der komischen Oper dauernder Beliebtheit erfreut, durch ein Schimpfduett im Tut. (I, 4) vertreten, hier mit der echt Fischiettischen scharfen Herausstellung des Kopfmotivs zu Beginn von B (Rückung d V/F I)[1].

Die Solo-Ensembles der Schlußakte gehen von der Fassung des alten Scarlattischen Liebesduetts aus. Niemals jedoch bleibt das Solo-Ensemble einseitig lyrischer Schwärmerei gewidmet, wie es später gern bei Naumann und Schuster geschieht. Es handelt sich dabei zugleich um eine Frage des Textentwurfs[2].

Goldoni liebt es, nach den toll überladenen Schlußentwicklungen der ersten beiden Akte in einem Ensemble des dritten nach Intermezzoart den Blick des Zuschauers auf dasjenige Liebespaar zu lenken, auf das es ihm bei der Schlußlösung ankommt[3]. Nach einer etwas erregten Aussprache werden die Beiden handelseins. Bald darauf schließt die Oper mit einem einfachen Chor.

So wird im Schlußakt des M. durch den nach Kasperleart auftauchenden und verschwindenden Spielverderber Berto das Thema des normal ansetzenden lyrischen Duetts ins Lächerliche gezogen[4], in der frechen Sechsachtelbewegung des Anhangteils offen verhöhnt: eine Entwicklung in zwei Abschnitten also, wie sie z. B. schon von

[1] Ein unfreiwillig komisches Seitenstück dazu in dem kurzen Zankduett Gmoll des geschwisterlichen Seriapaares der Rit. (III, 3).

[2] Vgl. Abert, AfM, I, 416, und Donath/Haas, S. 78.

[3] Im „Amante di tutte", III (Ant. u. Bald. Galuppi) handelt es sich um zwei Paare und daher zwei Duette.

[4] Vgl. dazu AfM, a. a. O., und den Pallavicinoband, S. XXX.

Leo her bekannt ist. In dem langen Duett des S. D., das Bernardo auf dem Wege reumütiger Rückkehr und Rosine zu zögernder Vergebung bereit zeigt, folgen auf das Normalschema eines ersten Abschnittes (Andantino 2/2 mit Flöten/Hörner)[1] drei weitere stark kontrastierende Abschnitte. Der eine (Allegretto 3/8) legt die Phrase



rondomäßig zugrunde[2]. Ein rezitativisch endender Übergangsabschnitt (Amoroso 4/4) führt sodann zu einem cabalettoartigen Abschluß (Allegro brillante 6/8).

Wie hier schon im formellen Grundriß, besonders in der Gestaltung der beiden mittleren Abschnitte, so ist in dem an erster Stelle genannten Solo-Ensemble des M. überdies durch eine inhaltliche Pointe offenbar, daß wir es — mehr noch als mit einem Verwandten der Buffo-Arie (zweiter Typ) — bei einem Solo-Ensemble dieser Art inmitten des Aktes mit einem „Finale-Ersatz" zu tun haben[3]: im Verlauf des 6/8-Anhanges setzt der schadenfrohe Berto dem neugebackenen Paare Rubicone/Brigitte mit derben Reminiszenzen an Rubicones fatale Marktschreierrufe aus dem ersten Akte zu. Durch Goldonis Worte angeregt, hat also Fischietti für ein, wie wir bald sehen werden, besonders sinnfälliges Finalesymptom gesorgt. In der Tat ist dies Terzett nichts anderes, als die freie Kontraktion des ersten und letzten Abschnittes des Quintetts, mit dem das Intermezzo Malmantile schließt[4].

Der textlichen Grundlage nach handelt es sich in dem Finale[5] fast regelmäßig um eine, bald umständlich vorbereitete, bald aus dem Vorhergehenden zwanglos sich entwickelnde Zusammenkunft, der durch das Erscheinen unerwarteter Gäste, überhaupt durch überraschende personale Gegenüberstellungen die Harmlosigkeit genommen, womöglich Konfliktstoff zugetragen wird. Das zweite Finale pflegt dabei eine Verwandtschaftsbeziehung zu dem ersten zu haben und Gegensätze, die in dem ersten Finale schwach angedeutet sind, zur Entladung zu bringen:

Das familiäre Zusammensein zu Ehren des vermeintlich frisch promovierten Doktors (S. D. I, 1) hält sich, trotz Rosinens etwas störendem Auftreten, im Rahmen einer Genreszene. Anders wirkt das programmwidrige Erscheinen Rosinens beim Verlobungsessen von Akt II. Es kommt zum Zusammenstoß zwischen Rosine und Pasquina, die dem Vater Rosinens Liebelei mit Bernardo verrät, und die allgemeine Wut ist da. — Mehr als im S. D. erweist sich in den Finales des M. der soziale Einschlag des Sujets als ein stimulus, mit dessen Hilfe die Finale-Erregung sich rasch steigern läßt. In dem ersten Finale, in dem die launigen Markttypen (Berto/Lene) die Verlobungsstimmung der Talmiherrschaften trüben, geschieht es mit ironischem Beigeschmack (Brigitte: „Quella donna si faccia partir, contadina non posso soffrir". Lene: „Che gran Nobilità!"). Das zweite Finale, der einer besonderen Lieb-

[1] Da diese Finaleersatzbildungen von einem Duettabschnitt Scarlattischer Art ausgehen, beginnen sie gewöhnlich mit einem abgerundeten Vorspielsritornell, das Kopfthema und Schlußphrase dieses ersten Abschnittes kombiniert.

[2] Sie erscheint fünfmal auf verschiedenen Stufen, sowohl von Einzelstimmen als insieme gesungen.

[3] Vgl. z. B. das finaleähnliche Duett in Jomellis Partajo I, 1753 (Abert, Jomelli, S. 422).

[4] Dort schob sich zwischen das Liebesduett (das sich der Textfassung entsprechend bald zum Quartett zweier Paare steigerte) und Bertos reminiscenzenfreudiges Höhnen die entscheidende Partie, in der Berto als Sindico von Malmantile den erstaunten Paaren ihre Verurteilung bekannt gibt.

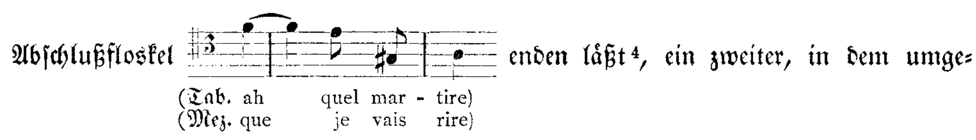
[5] Die in Grundriß und Einzelheiten finaleähnliche Gestaltungsweise ist in den virtuos geschriebenen vier Terzetten des Tuteurs soweit gediehen, daß diese hier zugleich mit dem Finale besprochen werden können.

haberei Goldonis entsprechende Typ einer Gerichtsszene, spielt den Gegensatz zwischen genarrten Bauern und lächerlicher, korrupter Obrigkeit in satirischer Schärfe aus.

Die rasche innere Umstellung, die hier häufig von allen Beteiligten verlangt wird, drängt von selbst zu jener Aufteilung des Finales in eine Anzahl von Abschnitten, die besonders nach 1760 die bevorzugte Finalemethode wird: das Prinzip des „Kettenfinales"[1]. Bei Fischietti sind acht Tempoabschnitte von ganz ungleicher Länge das Höchste (M. I).

In Verbindung damit wird oft schon durch den Textgrundriß ein Aufgreifen des Rondogedankens (bekanntlich Piccinis Stärke!) nahe gelegt. Es gilt das besonders für den Ausgangspunkt des Finales: mit Vorliebe ist er als ein Auftakt komisch-zeremonieller, symmetriereicher Wechselreden gegeben[2].

Bei der koketten Unterhaltung der drei maskierten Liebhaber und des Frauenpaares in der Ritornata (Beginn von Finale II)[3] schickt die beginnende Liedperiode abwechselnd Vordersatz (einmal) und Nachsatz (zweimal) als Refrainglieder vor. Im Anfangsterzett des Tut. folgt auf einen Abschnitt, der alle Perioden mit der Pergolesischen Abschlußfloskel



enden läßt[4], ein zweiter, in dem umgekehrt der Themakopf auf den verschiedensten Stufen wiederkehrt. Der Anfang des Finales M. I bringt das Vaudevilleverhältnis von Couplet und Ensemblerefrain (zweimal).

Sowohl in der Oper aber, wie auch schon in der Intermezzofassung des Mercato (die sich übrigens für diese Einleitung mit einmaligem Wechsel Solo/Ensemble begnügt) übertrifft der Komponist den Librettisten: er läßt die Bäuerin Lene, mit demselben Thema auf der Bildfläche erscheinen, mit der zu Beginn das Lob Brigittes von Vater und Galan gesungen wurde. Die Gegensatzwirkung überraschenden szenischen Geschehens einerseits, thematischer Beharrlichkeit andrerseits gibt dem Moment das eigentlich Erheiternde, von dem Vorteil formaler Übersichtlichkeit ganz abgesehen. Die Analyse der Gerichtsverhandlung des M. (Finale II, s. unt.) wird zeigen, wie das Summieren textgeforderter und nach musikalischen Gesichtspunkten bewirkter Themenwiederholungen schließlich zum Rondofinale großen Maßstabes führt, das aber, besonders mit parodistischen Textwendungen, ebenso vom Dichter unmittelbar gefordert werden kann (Galuppis Amante di tutte I!).

In denjenigen Abschnitten, in denen rasche, ungebundene dialogische Abwicklung nötig ist, ist die natürlichste Grundlage das „durchkomponierte Finale" nach Logroscinos Idee[5]. Der Abschnitt erhält dann zuweilen durch Festhalten an einem Orchestermotiv oder an einem rhythmischen Modell einen einheitlichen Zug. Die Anwendung der Methode, die — bei den Neapolitanern zur Virtuosität gesteigert — in den siebziger Jahren zu Exzessen führt[6], geschieht bei Fischietti noch mit Maß, wie das

[1] Abert im AfM, I, 417.

[2] So Rosinens Gratulation und das Echo davon in S. D. I; der umständliche Aufmarsch der Hauptspieler der Gerichtskomödie vor Lampridio (einerseits Rubicone/Brigitte, andrerseits Berto mit den Zeugen).

[3] Man denkt dabei an die alten Karnevalsgesänge.

[4] Vgl. dazu formell Don Juan, Quartett Nr. 9.

[5] Zur Gesamtvertretung des Finales wie bei Logroscino und z. B. 1766 noch bei Jomelli (Abert, S. 429) dient der Typ in den hier besprochenen Opern Fischiettis nicht.

[6] Vgl. Aberts Kritik des Gaßmannbandes (ZfM I, 209).

schon der Bescheidenheit seiner Abschnittslängen entspricht. So in dem Andante con moto vom Finale S. D. II (Beltrame fordert zur Tafel auf), das in seiner ersten Hälfte durchaus von dem Motiv



beherrscht wird.

Im Presto (5. Abschn.) wird das rhythmische Modell, das zuerst im Baß zu Beltrames Schmährufen angedeutet wird, sehr bald von allen Stimmen, obenan von der triumphierenden Pasquina (bravo bra - vo) aufgegriffen.

Eine einfachere Nebenform legt — liedmäßiger Wirkung sich nähernd — einem Abschnitt nicht ein kurzes Motiv, sondern ein abgerundetes Thema zugrunde (S. D. II, Finalebeginn, s. unten). Oder es kommt vorübergehend zu einer Kombination von beidem: in der zweiten Hälfte des oben genannten Andante con moto (S. D. II) wird von dem Auftreten der erregten Pasquina an das schon zitierte Motiv zum Gegensatz eines Fugatothemas



(etwas ähnliches Tut. Schlußtrio, 1. Abschnitt).

Überdies spielt, besonders in diesen „durchkomponierten" Finaleabschnitten, das Durcheinanderschütteln, beziehungsvolle Wiederaufgreifen und Umkehren kurzer Gesangsphrasen eine Rolle, wie es von Logroscino her bekannt ist[1]. Es bedeutet freilich manchmal nicht viel mehr als ein billiges Mittel, zum neuen Abschnitt hinüberzumodulieren:



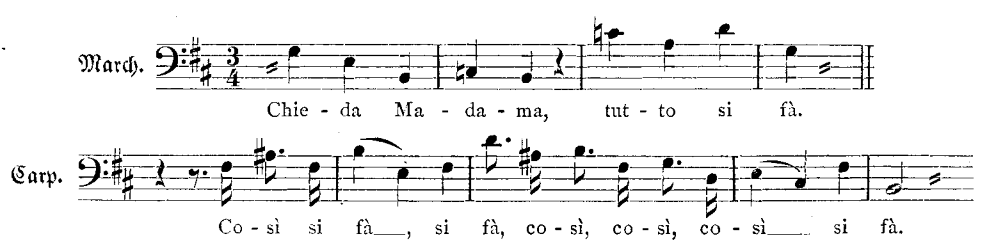
In der handgreiflichen Weise Galuppis[2] entwickelt sich der breite mittlere der drei Abschnitte des Quintettfinale I der Ritornata. Ein an Achtelzerlegungen reicher 3/4-Takt liegt zugrunde (dabei Vorwiegen des Anapästischen). Einzelspieler und Einzelgruppen werden bei ihrem Dialog in der Hauptsache auf zwei Phrasen festgelegt, mit denen in anzüglicher Art frei umgesprungen wird.



[1] S. Kretzschmar im Petersjahrb. 1908, S. 54. [2] Vgl. ZfM I, 208.



Überdies kommt noch der Rondogedanke zu seinem Rechte; in Gestalt einer unisonen Abschlußphrase (fünfmal erscheinend), die ihrerseits durch Umbiegen, Verkürzung, Koppelung mit einem Ansatz sinngemäß verändert wird[1]; z. B.



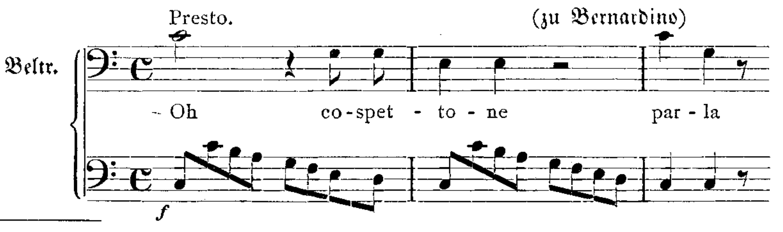
In solch ausgeprägter Form auftretend, streift die Methode schon das Kleinliche, Berechnete. Für sie spricht jedoch, daß sie es dem Hörer leicht macht, textliche Zusammenhänge sofort zu erfassen[2].

Zu Rückbeziehungen, motivischem Fangballspielen, kommt es um so häufiger, je mehr das Finale sich seinem Höhepunkte nähert. Dann ergibt sich überdies von selbst der Moment für das besonders sinnfällige dramatische Wirkungsmittel einer über den Abschnittsrahmen hinaus zurückbezogenen Reminiscenz, in der Art, wie es schon im Finalestelle vertretenden kurzen Soloensemble begegnete. So benützen in S. D. II die zankenden Mädchen („l'avrai da far con me", 5. Abschn.) den punktierten Rhythmus ihrer aus dem zweiten Abschnitt erinnerlichen Spottreden[3] (s. ob.).

Daneben aber wird — der bemerkenswertere Fall — auch eine vor dem Finale selbst gelegene Szene im Verlauf des Finales in Erinnerung gebracht[4]. Im S. D. II (5. Finaleabschn.) versucht Bernardo, von Fabrizio unterstützt, den fassungslosen Beltrame mit seinem „Salve Pater" zu beruhigen.



Der Hörer begrüßt in dieser Phrase, auf die auch der Vater selbst voller Wut anspielt



[1] Die Wendung kehrt im Finale M. II und Terzett Tut. II, 6 wieder.

[2] Die Fortsetzung dieses Weges führt zu Finalebildungen, wie sie Mozart im dritten Abschnitt des zweiten Figarofinales gestaltet (Part. S. 148).

[3] Diese Art von Finalereminiscenz, die vor allem Galuppi, dann aber auch Piccini und Paisiello lieben (ZfM I, 208; Petersjahrbuch 1913, S. 39; Arch. f. Mus. I, 417; vgl. auch Donath/Haas, S. 114) wird bei den Dresdner Nachfolgern Fischiettis fast obligat. Jedoch verschiebt sich das Bild mehr nach dem Instrumentalen hin.

[4] Ähnlich z. B. später (1773) in den „furbi burlati" bei Piccini (s. Abert im Petersjahrb. 1913,

eine alte Seccobekanntschaft aus Akt I und II.



Die gegenseitige Durchdringung der verschiedenen Möglichkeiten von Finalebildungen (Kettenfinale, durchkomponiertes Finale, Rondofinale), das Streben nach einem Entwurf in breiten Flächen erreicht in der Gerichtsverhandlung von M. II — dieses Finale hat zu der gleichnamigen Intermezzomusik keinerlei Beziehung! — den stärksten Grad: offenbar unter Piccinis Einfluß.

Von der rein äußerlich textlich gegebenen Parallelität angeregt, hat Fischietti das gespreizte Auftreten der beiden Parteien in dasselbe musikalische Gewand gekleidet, wie die Zusatzanklagen (Lene gegen Rubicone, Berto gegen Lene). Damit ergibt sich für die Gesamtanlage der Anschluß an eine bestimmte Arienform: an jene Hauptart des zweiten Buffotyps, die ein Sätzepaar frei wiederholen läßt[1] (Ia [Grave C] b [Allegro 3/4], IIa[1] [Andante C] b[1] [Allegro 3/4]). Die Durchführungsmethode kommt in der erregten Aussprache von IIb[1] zu voller Geltung (dabei viel Modulation!). Die im engeren Sinne rondomäßige Zuspitzung liegt in der Rolle, die die Urteilsrufe in der Schlußpartie spielen. Das Motiv des Spruches mit dem in Ib die Rehabilitierung Rubicones ausgesprochen, in IIb[1] das Urteil über Berto gefällt wird, taucht nach einer Überleitung in liedhafter Festigung plötzlich nochmals auf, um dem chorischen Finaleabschluß als Grundlage zu dienen.

Von einem kurzen Crescendo vorbereitet, wächst also in diesem Finale der Insiemeabschluß („viva Lampridio"), motivisch eng angeschlossen, in Stretta-Art gesteigert, unmittelbar aus dem Vorhergehenden heraus.

Es bedeutet eine auffallende Abweichung von der Fischiettischen Gewohnheit, das Finale mit einem selbständigen kurzen Insiemesatz zu beschließen, nicht wesentlich unterschieden von dem „Coro", der das Schlußwort der ganzen Oper zu sprechen pflegt und mit vorhergehendem Solo-Ensemble (Duett, Terzett) und kurzem Secco nur ganz lose zu einem finaleähnlichen Komplex verknüpft ist. Allenthalben handelt es sich um Chornummern mit oder ohne Loslösung solistischer Stellen von lebhaften 6/8- oder 3/8-Takt in zweiteiliger (S. D. I, M. I) oder dreiteiliger Form (S. D. III: drei verschiedene Glieder; M. III: Da capo)[2]. Es bleibt meist nicht bei einfacher Homophonie. Ungebärdige Sprünge der Mittelstimmen, Imitationen drängen sich ein, und dazu Sechzehntelfigurationen, freche Schleifer, Sforzatischläge im Orchester. In jedem Fall gibt es hier einprägsam derbe Themen, die die rhythmischen Liebhabereien

---

S. 40); auch Jomelli (S. 442). Umgekehrt wird auf dem Höhepunkt des Fischiettischen Tuteur mit dem Kopfmotiv der Wutarie Tabarins (II, 6) auf den Ausruf im Einleitungsterzett „c'est Mezetin, c'est ce faquin" zurückgegriffen.

[1] Das gleiche im bescheidenerem Umfange schon in Jomellis Partajo (1753), s. Abert, S. 425. Für großangelegte Finalebildungen ähnlicher Art bei Paisiello vgl. AfM I, 417.

[2] Bei den zweiteiligen ist entweder der zweite Teil (B) im Verhältnis zu A durchführend, entsprechend, oder es werden eine dialogische Hälfte und eine Ensemblehälfte einander gegenüber gestellt (M. I). Die dreiteiligen Stücke, die vor allem für den Opernschluß beliebt sind, sind freie Wechselgesänge.

Fischiettis nochmals unterstreichen (besonders Rit. II [Bsp.]!), bei denen venezianische Volksmusik, in einem Falle (M. III [Bsp.]) sogar das Alpenlied mit hinein spielt[1].



Sogar am Schluß des zweiten Finales S. D., wo es sich nicht um die sonst bevorzugte, angeklebte Schlußmoral handelt, sondern um einen allgemeinen spontanen Wutausbruch, erscheint ein kurzer selbständiger Da capo-Satz: dem überstürzten Chorparlando, dem Unisono sotto voce seines Mittelteiles nach ein echter Kehraus nach Mattarellenart[3].

Auch die Introduzioni[4] gehören in diesen Zusammenhang: an den Außenseiten Chorabschnitte im $^6/_8$- oder $^3/_8$-Takt (natürlich von den Solisten gesungen); dazwischen wird im echten Konversationston — die auch bei Galuppi beliebten nachschlagenden

[1] Vgl. den Kuhreihen der Siebenthaler bei R. Hohenemser, über die Volksmusik in den deutschen Alpenländern (S. d. IMG XI, 386).

[2] Vgl. die gleiche chromatische Wendung bei Springer/Buhle, Nr. 15.

[3] Vgl. Petersjahrbuch 1908, S. 64.

[4] Die Bezeichnung selbst fehlt. S. D. hat keine Introduzione, beginnt vielmehr mit einer kurzen Arie, die direkt ins Rezitativ überleitet. Einen ähnlichen Anfang sieht auch das Textbuch des „Speziale“ vor. Übrigens ist der Bote, der im Verlauf der Introduzione der Rit. die Einladung des Grafen überbringt, nach Intermezzogewohnheit eine stumme Person.

Achtel der Geigen! — dialogisiert (Rit.), oder es werden einige Hauptfiguren charakteristisch eingeführt (Rubicone und das Bauernpaar mit ihren Marktschreierrufen in M. a und b). Ungeschminkt französisch kommt uns Fischietti am Schluß des Tuteur. Dem Kehraus, mit dem bereits das Finale a tre schließt, wird als Zugabe noch ein „Vaudeville" hinterhergeschickt: jede der drei Personen singt ihr Andantecouplet; als Abschluß dient ein ausgedehntes Ensemble, in dem auch getanzt wird (Allegro C und $^6/_8$; Hörner/Flöten/Oboen).

In der eng zubezogenen Art des Finalabschlusses von M. II[1] war, wie gesagt, das Symptom einer fortgeschrittenen, großzügigeren Gestaltungsweise zu sehen. Es verrät sich hier der allmähliche Wandel der Anschauungen (besonders seit 1760), der Voraussetzung davon war, daß man von den bescheidenen Finalebildungen etwa des Jomellischen Partajo (1753)[2], zu den Ungeheuerlichkeiten Dittersdorfs in den achtziger Jahren gelangen konnte[3].

Auch Fischietti hält sich also im Durchschnitt noch an das zwanglose Nebeneinander kleiner, oft kurzatmiger Glieder. Es entspricht der Zersplitterung, die sich in der Buffo-Arie bemerkbar machte. So ist es, wie nachträglich bemerkt sei, nichts Auffallendes, wenn ein Abschnitt mit einem kurzen Marschsätzchen von der Form einer dreiteiligen Periode (M. I Allegro ma non presto $^2/_4$: 3×4 T. + Wdhl.), ein andrer Abschnitt mit der einfachen Sizilianoperiode eines Frauenduetts bestritten wird (Andantino „con ironia"; S. D. II)[4]. Es erscheint ein kurzer, mindestens in der Taktart selbständiger, modulierender Übergangsabschnitt von beispielsweise acht Takten, der gerade wie die Einschiebsel der Buffo-Arien dem ganz unbegleitetem Secco und parlando Einlaß gewährt (S. D. I Andante con moto „ecco Signori la cioccolata", zwischen Allegro brillante und Presto). Es schieben sich eine Anzahl erstaunter Ensemblerufe (Rit. I), einige Takte „recitativo" mit den üblichen punktierten Orchesterschlägen und mit Schlußkadenz zwischen einzelne Abschnitte oder in einen rondoartigen Hauptabschnitt ein (S. D. I, Tut. Schlußterz. bzw. Rit. II).

Bei dem Wutausbruch Beltrames (S. D. I), der in kurzen rhetorischen Fragerufen gegen plötzliche Halte anrennt, glaubt man sich einer der früher gekennzeichneten Buffo-Arien gegenüber gestellt (ähnlich Tut., Schlußterzett).

Auch andere aus der Buffo-Arie bekannte Mittel kehren in verstärkter Auflage wieder. Es handelt sich vorwiegend um Mittel metrischer und rhythmischer Art: die spannungsvolle Vorausnahme des Themarhythmus und die Verschränkung bei Strettabeginn (M. II), die Parenthese plappernder Sechszehntel innerhalb eines Abschnittes von gespreizter Achtelbewegung (M. II [3]), der plötzliche Umschwung in den Triolenrhythmus in Momenten ärgerlicher Erregung



[1] Eine Vorahnung davon schon Rit. I.

[2] S. Abert, S. 422.

[3] Vgl. Riedinger, Stud. z. Musikwiss. II, 292.

[4] Vgl. dazu ZfM I, 209 (Gaßmann); Petersjahrbuch 1908, S. 56 und d'Arenzio, S. 99 (Pergolese). Vgl. ferner den kurzen Quartettsiziliano im Finale der „Entführung" II. Überhaupt steht dieses Singspielfinale der Grundrißskizze nach (aber natürlich nicht in der Einzelausgestaltung und in der Schlußsteigerung!) ungefähr auf demselben Boden wie im Durchschnitt das Fischiettische Finale.

das Auftreten unregelmäßiger Phrasen (Tut., Schlußterz.), das Zerreißen einer Phrase durch einen abwärts gerichteten Schleifer



(Rit., Beginn v. Fin. I). Es kommen dazu die Ausnutzung des punktierten Rhythmus, der Auftaktpunktierung (zumal in den Andanteabschnitten von M. II), die rhythmische Herrschaft eines Fanfarenmotivs (3/4) (Allegroabschnitte von M. II), die frechen Synkopeneinschläge des Orchesters (M. I, Beginn).



Mit diesen Erscheinungen, die zum Teil schon in Bezugnahme auf den formellen Aufbau gestreift wurden, ist zugleich die Frage nach Wesen und Zweck des Finaleorchesters selbst angeschnitten. Das Bild, das sich bei Besprechung der Buffo-Arie ergab, erhält dabei noch einige kräftige Farben aufgesetzt.

Wieder ist der Baß an erster Stelle zu nennen. Er ist häufig der eigentliche Wortführer der Rhythmik (Abschnittsmotiv in S. D. II [Bsp. s. ob.]), arbeitet im Sinne der Vorklassik mit einer Fülle „modifizierter Trommelbässe" (besonders „rhythmischer Imitation")[1]. Zuweilen gefällt er sich in schnurrigen Unterstreichungen (der Schlenker bei Lenes plump herausfordernden Worten, M. I),



oder poltert, unter Ausnutzung der leeren tiefen Cellosaiten, in den beliebten Murkybässen los (M. I; Schlußsteigerung von M. II; Auftritt des alten Grafen in der Introduzione M.).

Es begegnen auch wieder die Riesensprünge der Bratschen (Coro S. D. III) und die oft verwandten Schleifer: in der beckmessernden Quintform nach Galuppischer Art (s. vorige S.), vor allem aber als Skalenschleifer auf- und abwärts, mit denen sich erste und zweite Geige gegenseitig jagen (M. II, besonders S. D. II).

Das zweite Finale des M. eröffnen die Geigen mit grotesken Zweiunddreißigstel-

[1] Vgl. W. Fischer in d. Stud. z. Musikwissensch. III, 63.

läufen in umständlicher Verschnörkelung eines einfachen diatonischen Unisonoabstieges von Tonika zu Dominante. Wie in diesem Falle, so wird auch im zweiten Finale des S. D. in einem Vorspiel des Orchesters[1] sogleich die Lage fixiert (der feierliche Auftakt zum Doktorschmaus).



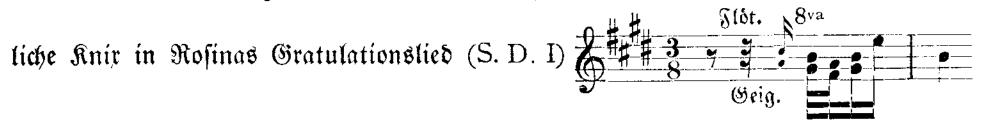
[1] In den Finales und den übrigen Solo-Ensembles sind Oboen/Hörner und Flöten/Hörner ungefähr gleichmäßig vertreten.

Dieses Thema erhält dann mit Beltrames Einsatz eine Gegenstimme und wird von Fabrizio in Comesform beantwortet.

Flatternde Begleitmotive in Flöten und Geigen (S. D. I, Schlußchor S. D. II), so:



eine bekannte Wendung des altklassischen Konzerts; Randzeichnungen, wie der zierliche Knix in Rosinas Gratulationslied (S. D. I)



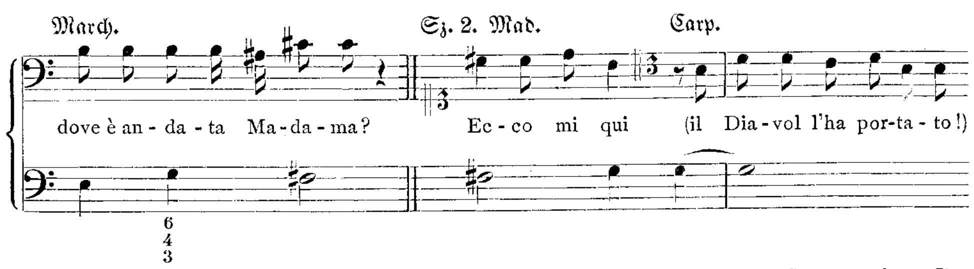
erweitern den Sprachschatz des Fischiettischen Buffo-Orchesters. In der tumultuarischen Schlußstretta von M. II, beim Aufbrausen Beltrames in S. D. I kommt es zugleich mit dem Hinauftreiben tremolierender Geigen zu Crescendosteigerungen.

In dem durchführungsartigen Schlußabschnitt von M. II[1], aber auch schon in S. D. II breitet sich überdies das modulatorische Element in bemerkenswerter Weise aus.

Diese Neigung Fischiettis trafen wir schon in den zweiten Arienteilen[2]. Wir finden sie im Seccorezitativ wieder.

Das übrigens genau bezifferte Secco Fischiettis[3] zeigt eine Vorliebe für den modulatorisch ergiebigen Sekundakkord (so M. I, 4 u. bes. 6). In S. D. III, 4 folgen aufeinander G Dis $^{7\natural}_{5}$ E $_{3\natural}$ D$^{4\sharp}_{2}$ Cis $^{6}_{5}$ D$_{\natural}$ E$_{\natural\sharp}$ F$_{5}$. In der Rit. (I, 11) entwickelt sich ein amüsanter Dialog über chromatisch aufsteigendem Baß. Der Ausruf „pur troppo m' inganna il traditor'" (M. I, 9) geschieht im verminderten Septimenakkord der Sukzessivharmonie[4]. Die Frageform bedient sich regelmäßig der phrygischen Kadenz, womöglich mit Zuziehung der Alteration (M. III, 8)[5].

Der Trugschluß wird für besondere Textwendungen aufgespart: für den impulsiven Ausruf „non è vero" (M. II, 12), für das erheiternde Auftauchen der Madame (Rit. II, 1).



Fischietti hütet sich jedoch, den Trugschluß für jedes unerwartete Auftreten einer Gestalt innerhalb des Seccoverlaufs abzunutzen. Im Überraschungsfalle bedient er sich

[1] Sein Modulationsschema: G – e – A – h – D – A – D.

[2] Dort kommt auch die häufige Mollfärbung bei Themawiederkehr in Betracht, so Rit. I, 5 (vgl. auch oben S. 340). Für starke Modulation vgl. noch Nr. 2 u. Nr. 6 der „Arie".

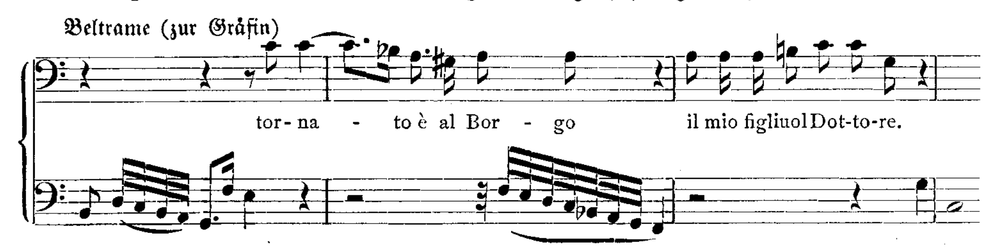
[3] Goldonis Rezitativtext benutzt Verse beliebiger Länge mit ungezwungener Verwendung des Reims.

[4] Dasselbe parodistisch im Munde Rubicones (M. I, 1).

[5] Nicht so an der entsprechenden Stelle des M. b, der überhaupt in der Behandlung des Seccoteiles durchaus zurücksteht, und sich besonders in diesem Punkte von M. a unterscheidet.

lieber der einfachen diatonischen Modulation (M. III, 11/Sc. ultima), oder er läßt nach regulärem Kadenzschluß dem Baß überbinden (M. III, 10; das Buffopaar tritt zu dem Seriapaar hinzu). Selbst bei Beginn von S. D. II, 11, wo unerwartete Gäste erscheinen, wird der Trugschluß verschmäht[1]. Es genügt, daß der eintretende Fabrizio, anstatt die angeschlagene Normalkadenz ausklingen zu lassen, zugleich mit dem Niederschlag, also gewissermaßen verfrüht, zu reden anfängt[2]. In Rit. b I, 11 erscheint der Marchese vor der Madame auf der Basis F I nach vorheriger Kadenz in Amoll.

Gerade das Rezitativ zeigt, und das nicht nur in seiner Harmonik, wie Fischietti auf Buffogebiet den Durchschnitt überragt. Der großspurige Baßschleifer (S. D. I, 8)



ist allerdings eine Ausnahme. Die Bewegung des B. c. beschränkt sich sonst auf die häufige Figur (S. D. III, 9) 

(ähnlich S. D. I, 2; M. I, 7), die der Absicht chromatischer Modulation entgegenkommt. Mit sichtlicher Liebe aber ist die Singstimme behandelt. Man sieht es an der Ungezwungenheit, mit der ein gezierter Liebesseufzer durch eine spöttische Abseitsbemerkung verscheucht wird (S. D. III, 3), an gewissen Betonungsarten, die der Alltagssprache abgelauscht sind[3]. Das wichtigste ist, daß die hauptsächlichen Vertreter des Buffoteiles gerade im Secco ihre charakteristischen Seiten zeigen, ihren besonderen Dialekt sprechen. Da ist der unechte Signor Dottore, der sich mit weitausholenden Melismen, mit pathetischen Schlußklauseln den Anstrich des Gelehrten gibt (s. ob. das „Salve" oder Rubicone mit seinen Windbeuteleien:



Für die heiratswütige, ständig erregte Brigitta ist das stereotype „serva umilissima" bezeichnend, das sie in allerhand Betonungsarten Freund und Feind entgegenhält (schmeichlerisch zum Grafen M. I, 5; herausfordernd zur Gräfin M. I, 7 usw.). Dazu

---

[1] Bei den Komponisten der späteren Dresdner Gruppe stünde er unfehlbar an dieser Stelle. Bei Schuster kommt es in ähnlichen Fällen zu einer Häufung von Trugschlüssen.

[2] Vgl. Figaro III, 2.

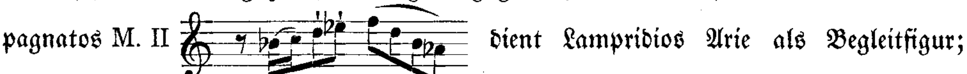
[3] So wird das Wort „ma" oder das „deh" der vornehmen Herrschaften gern durch synkopisches Ergreifen eines nachher übergebundenen hohen Tones gegeben (M. I, 4 u. I, 5; Rit. I, 2). Mit dem Begriff „ma", der der folgenden Arie zum Signal dient, kommt es übrigens auch zu einer sequenzmäßigen Festigung am Seccoschluß (S. D. III, 5).

die komödiantische Madame (Rit. I, 14), der vor Eifersucht platzende Carpofero, der wie im Ensemble, so auch im Secco meist doppelt so rasch redet, als die andern (Rit. b I, 13).



Bemerkt sei, daß der Seccodialog in M. vor dem Einsatz des Schlußcoro mit einer zweistimmigen Kadenz endet (zweimaliges „è vero“).

Das **Accompagnato** erscheint in den Mittelakten der Opern; zweimal im S. D., einmal im M. (a und b). Wie es einer im Intermezzo früh aufkommenden Liebhaberei entspricht[1], steht es noch durchaus im Dienste des Parodistischen (Unisonomotive!). Handelt es sich im M. (II, 6) um eine Soloszene, die aus dem Secco über das Accompagnato — Andante/Largo/Andante — zu einer Arie führt (Lampridio im Widerstreit, ob er Lene heiraten soll oder nicht), so dienen die Accompagnati des S. D. der im Ton gesteigerten Anrede, und bedeuten — wiederum nach älterer Manier — eine nur vorübergehende Unterbrechung des Seccos[2].

Da solche Accompagnatopartien nur als Glieder eines größeren Komplexes gedacht sind, werden sie in eine äußere[3] und, falls eine Arie angeschlossen ist, auch motivische Verbindung zu ihrer Umgebung gebracht. Das Unisonomodell des Accompagnatos M. II  dient Lampridios Arie als Begleitfigur; Rosina greift, ungeachtet des Seccodialogs, der sich dazwischen geschoben hat, in ihrer Arie S. D. II 5 auf das Blinzelmotiv ihres Accompagnatos zurück („Questi occhi non son quelli, che ti parean si belli“) um es aus Gdur nach Gmoll zu übertragen. Hier hätten wir also im Wirkungskreise des Accompagnatos eine ähnliche Erscheinung, wie sie für Solo-Ensemble und Finale festzustellen war.

Für die Gesamtform wichtiger als diese Accompagnatoverbindungen sind einige Fälle unmittelbaren **Verknüpfens** von Secco und geschlossener Nummer. S. D. zeigt das Beispiel einer Art en cadenza von Secco zu Buffo-Arie (Beltrame III, 2). Umgekehrt finden sich Beispiele für das sofortige Überführen einer Nummer ins Secco[4], wie es auch Galuppi am Schluß einer kurzen „Cavatina“ gern hat.

[1] Vgl. Abert, Jomelli, S. 405.

[2] S. D. II, 5: Rosinens rhetorische Fragen bei ihrer Auseinandersetzung mit Bernardo. S. D. II, 9: Beltrames Anweisung an die Diener bei Zurichtung der Tafel zum Doktorschmaus (ein beherrschendes Motiv unisono sostenuto, dazwischen jambische Rhythmen, am Schluß zum Secco rückleitende Unisonotakte).

[3] Die äußere Verknüpfung des Accompagnatos geschieht in ziemlich schematischer Weise: Mit einem Unisono oder mit einem gewöhnlichen en cadenza der Streicher — die Fischiettischen Accompagnati bedienen sich nur der Streicher! — erfolgt der Übergang vom Secco ins Accompagnato. (Das bei Hasse beliebte „stromenti entrano en cadenza“ und ähnlich wird übrigens nicht dazu notiert.) Die Rückkehr ins Secco bildet eine normale Kadenz; auf dem erreichten Baßfundament setzt sogleich das Secco wieder an.

[4] Die Introduzionestelle vertretende kurze Vorstellungsarie des Apothekers Fabrizio zu Beginn von S. D. und zwei Beispiele in M.: das kurze Duett, in dem Brigitte und Rubicone sich in gegenseitigen Höflichkeiten ergehen (II, 7), endet mit drei Überleitungstakten ins Secco; am Schluß von Brigittes wutschnaubender „Cavatina“ (III, 6) reißt der Graf auf der Basis des Endakkords das Wort wieder an sich.

Wenn natürlicherweise die geschlossenen Nummern im übrigen bestimmt vom Rezitativ abgesondert sind, so bewährt sich doch auch hier, der Methode nach, der Sinn des Komponisten für Ausnutzung harmonischer Beziehungen. Der Normalform des Verhältnisses der abschließenden Kadenz zur folgenden Nummer (Einklang, Dominantverhältnis)[1] steht bei Fischietti die Bezugnahme auf Parallele und Mediante (oder deren Alterierung) fast gleichberechtigt gegenüber[2]. Mögen manchmal rein technische Gründe, Rücksichten auf die Stimmlage, maßgebend sein, so dient die auffällige harmonische Färbung doch meist dem Ausdruckszweck, vor allem dort, wo die Arie eine Gefühlsberuhigung dem Seccoschluß gegenüber darstellt[3]. Der Wiederbeginn des Seccos nach einem Arienschluß geschieht der bekannten Norm nach im allgemeinen in einem Sextakkord, häufig bei gleichzeitiger Modulation[4]. Doch auch das findet sich, daß in Umkehrung des bekannten Verhältnisses Secco/Arie das folgende Secco in der Mollparallele ansetzt[5].

Die Ouvertüren der komischen Opern Fischiettis sind in der üblichen italienischen Form gehalten. Der Allegrosatz zu Beginn — meist „Allegro spiritoso" — steht in S. D. und in der Rit. in dem an dieser Stelle verhältnismäßig seltenen 3/4-Takt. Die Schlußsätze — Allegro, Presto oder Non tanto Allegro — haben neben dem hier allgemein beliebten 3/8-Takt auch 6/8 (M. b.), sogar 2/4 (S. D.) aufzuweisen. Als Mittelsatz dient ein Andante (so im M. in der Unterdominanttonart G 2/4), oder Andantino (so in S. D. in der Oberdominanttonart A 3/8). Die Instrumentation gibt den Ecksätzen Oboen und Hörner, den Mittelsätzen entweder nur Streicher (M.) oder Streicher mit Traversieri bzw. Oboe soli (S. D. bzw. Rit. b.), wie es im Bereich der italienischen Ouvertüre üblich ist.

In den ersten Sätzen stellt sich einer brillanten Hauptpartie — ein fanfarenmäßiges Thema in M., eine echte Mannheimer ‚Rakete' in S. D. (s. ob.) — meist schon eine Art zweites Thema gegenüber. Es ist nicht durch Kantabilität, wohl aber durch pikante Haltung, durch dynamische, concertino-ähnliche Beschränkung gekennzeichnet[6]. Die erste Geige spielt hier zur kribbelnden Sechzehntelbegleitung der zweiten (Tut.), die Geigen necken sich über einem Trommelbaß der Bratsche (S. D.), zerren bei Anwendung der „Überstülpung" eine Schleiferfigur hin und her (M.).



Die beliebten Schleiferfiguren spielen überhaupt eine wichtige Rolle; wenn nicht bereits in der ersten (Tut.), so sicher in dieser zweiten thematischen Gruppe. Nicht immer wird der Gegensatz eines ersten und zweiten Themas durch einen Einschnitt

[1] Für den Finalebeginn wird das Einklangsverhältnis grundsätzlich noch beibehalten.

[2] In M. sogar die volle Hälfte (9 von 18 Arien).

[3] So M. I, 9: Soloszene der Gräfin. Nach der empörten Kadenz in A moll folgt die Arie „Non v'è costanza al mondo" in festem C dur. Pasquina, S. D. II, 8: cis/A.

[4] S. D. I, 4: Beltrames Arie in D. Sz. 5, Rosina allein zurückbleibend: Dis 6.

[5] S. D. I, 7: Arie des Don Alberto. I, 8: Gräfin allein zurückbleibend („Povero Don Alberto . .").

[6] Man denke an die Figaro-Ouvertüre. Vgl. z. B. auch Glucks Jugendopern (Gluckjahrbuch II, 21).

eindeutig betont, wie es im Intermezzo Malmantile mit Hilfe des Mozartschen Signals [Notenbeispiel] geschieht. Im S. D. z. B. wächst die concertinohafte Periode aus einer Überleitung heraus. In der Ritornata (b.) ist ein Gegensatz überhaupt nicht ausgeprägt, während sich in M. b, wohl der ältesten dieser Ouvertüren, keinerlei Andeutung einer Durchführungspartie findet.

Kommt es zwar auch sonst nirgends zu einer Durchführung im strengen Sinne, so erhält doch der rückführende Beginn des zweiten Teiles (B) bei Fischietti wie anderwärts in der Zeit der Vorbereitung der Wiener Symphonie eine durchführungshafte Zuspitzung. Dieser „Durchführungsersatz" — nur schwach entwickelt im Tuteur (wo die Geigen geräuschvoll mit Vierklangbrechung Sammartinischer Herkunft glänzen), oder in M. (wo nur eine Bekräftigungsphrase sequenzierend im Wechselspiel beider Geigen kurz ausgenutzt wird) — ist besonders im S. D. und in der Ritornata (a) zu erkennen, deren Ouvertüre übrigens die inhaltlich oberflächlichste ist.

In S. D. läßt der Beginn von B (der zugleich als Bekräftigung von A wirken soll), zunächst die erste Gruppe von der Dominanttonart A dur nach h I modulieren. Mit Hilfe eines Taktmotivs dieser ersten Gruppe [Notenbeispiel] (dazu eine umspielte liegende Stimme in den Geigen; 9 T.), sowie einer dem Überleitungsglied entnommenen Tartinischen Figur [Notenbeispiel] (12 T.) wird darauf von h I nach D I durchführungsartig zurückgeleitet. Die nun in Normalgestalt und in der Haupttonart erscheinende Überleitung zum zweiten Thema und das eigentliche zweite Thema selbst (nunmehr in D V statt A V) schließen sich an; damit setzt zugleich der wörtlich zitierende Teil der Reprise ein.

Bemerkenswert, da eine Parallelerscheinung zu der Fischiettischen Arienstruktur, ist es, daß hier am Schlusse der Reprise das Kopfthema der ersten Gruppe nochmals anklingt[1], von einer Kette von Terzschleifern bekräftigt. Einem rondohaften Wechseln kurzer Glieder, wie es sich zu Anfang der Gaßmannschen Opernproduktion noch findet, steht der erste Ouvertürensatz von M. b sehr nahe. Gewissermaßen zum Ersatz für die durchführungsähnliche Partie, die dieser Ouvertüre fehlt, werden hier durch Zerteilen und Durcheinanderschütteln der Rondoglieder verschiedenartige Kombinationen ausprobiert, wird durch Inversion in Anlehnung an Sammartini das Wiedererklingen des ersten Themas in der Reprise hinausgeschoben.

Ist in diesem Falle der Beginn der Reprise verwischt (so auch S. D.), so setzt umgekehrt im Tut. die Reprise überdeutlich mit dem Thema in der Tonika ein; in der Rit. wiederum wird in der von der Arie her bekannten Manier der Themakopf zu Beginn von B in der Dominanttonart, und dann in sofortiger Umschaltung in der Tonika herausgestellt. Für die Anfangssätze bemerkenswert ist das rhythmische Element, besonders im M. Das aus dem Finale bekannte rhythmische Modell [Notenbeispiel] tritt beim ersten wie beim zweiten Thema in den Geigen hervor, dort von den Bratschen, hier im Baß imitatorisch aufgenommen (auch darin liegt eine Art „Durchführungsersatz").

Die Mittelsätze folgen der dreiteiligen Liedform. Der Anfangsmelodie geben die bekannten weichen neapolitanischen Vorschläge den Charakter (so S. D.). In der Mitte steht üblicherweise (Ausnahme: Tuteur) eine mindestens dynamisch gegensätzliche

[1] Vgl. Ähnliches bei Gaßmann (Donath/Haas, S. 130).

Periode. Sie hält sich in der Ritornata (b) an die von I her bekannte Beschränkung auf die zwei Geigenparte. Das Andantino des S. D., das in einem Echo ausklingt, schwingt sich in dieser mittleren Partie zu einer Folge von Imitationseinsätzen auf, zu einem Wechselspiel von Flöten und Geigen. Am bescheidensten ist das Intermezzo Malmantile. Das dreiteilige Tempo giusto, das hier den zweiten Satz abgibt, ist ganz menuettartig gehalten (s. ob.)[1].

Die Schlußsätze stehen in Rondoform (M., Tut.) oder in einfach dreiteiliger Form. Wieder begegnen wir Zwischengliedern, die sich — wie die zweiten Themen der ersten, die mittleren Partien der zweiten Ouvertürensätze — auf die beiden Geigenparte beschränken; dem aus lustigen Arien bekannten Imitationsspiel zwischen Geige und Baß (M.), kecken dynamischen Effekten. Im S. D. erklingt zu Beginn der Reprise der Themavordersatz im piano der Streicher, um sofort (ein Haydnscher Witz!) durch das derbe forte des tutti die Antwort zu erhalten.



An diesem Thema mit der naturalistischen Echodehnung seines Vordersatzes, an der Art vollends, wie ein Nachsatzmotiv durch verschiedene Instrumentengruppen gejagt wird (Oboensoli mit Bratsche, Bläser allein, tutti), erkennt man den Anschluß Fischiettis an den Divertimentogeist der Wiener Schule[2].

Über die Orchestrationsweise[3] wurde das Wesentliche schon bei Besprechung der

[1] Vgl. dazu Kretzschmar, Führer d. d. Konzertsaal I, 1. S. 84.

[2] Vgl. dazu Kretzschmar, a. a. O., S. 88 u. 96.

[3] Die Disposition in den Opernpartituren ist meist: Oboen (Flöten), Geigen, Hörner, Viola, Singstimme, Baß (in M. b stehen auch einmal Hörner bzw. Geigen zu oberst). Die Bratschen erhalten ihr besonderes System nur dann, wenn sie längere Zeit selbständig geführt sind (dann oft Teilung: Violetta 1ma und 2da). Hat die Bratsche nur in kurzen Bemerkungen hervorzutreten, dann springt sie zwischen verschiedenen gerade verfügbaren Systemen hin und her (so Finale S. D. II: im System von Baß, Hörnern, Pasquina). Auch wo in der Partitur nicht erwähnt, ist sie als Verstärkung bzw. Schattierung des Basses zu denken (zuweilen heißt es sogar bei Nummernbeginn „Bassi e Violette"). Das gilt auch vom Fagott: die Orchesterstimmen zeigen Nummern „senza fagotto"

Gesangsnummern der Opern gesagt. Zwei Eigenheiten des Fischiettischen Notenbildes müssen aber noch erwähnt werden.

1. Die sorgfältige und berechnete Fixierung der Verzierungen: Fischietti liebt — besonders zur Kennzeichnung gezierten Wesens — ausschmückende Melismen in kleiner Notierung (s. ob.) oder eine pointierte Benutzung des Vorschlages, so der Schleifer in M. II, 5.



2. Die Freigebigkeit mit Vortragsanweisungen und dynamischen Zeichen.

Im Schlußterzett von Tut. II wird ein und dasselbe Motiv einmal im Staccato-, einmal im Legatovortrag gebracht. Wiederholt gibt es plötzliche Sforzatoschläge mitten in einen Pianovortrag hinein.



Auffallend geradezu — im Seria- wie im Buffoteil — ist die Häufigkeit der Crescendobezeichnung. Sogar kurze Schwellung innerhalb eines einzelnen Taktes wird durch „cresc." verlangt (S. D. I, 10). Das Echoverhältnis wird dementsprechend modifiziert:



Im Duett S. D. III findet sich auch ein bemerkenswertes decrescendo.



Bei länger vorbereiteter Steigerung heißt es „cresc. poco a poco". Verstärkt wird die Wirkung oft durch Sukzessiveinsätze der Streicher und durch Tremolo (S. D. I, 10),

ausdrücklich an. Solostellen des Fagotts werden nach Möglichkeit in der Partitur in das System der Bassi hineinnotiert (so Tut. II, 1). Auch in einer Nummer mit durchgängiger Verwendung der Bläser werden in der Partitur einzelne Stellen durch „soli" herausgehoben (Tut. II, 6).

oder durch Ausnützung der Bläser (S. D. I, 7)[1]. So kommt es zu echten Mannheimer Walzen (Finale S. D. I, M. II, s. ob.).

Die Tempo- und Ausdrucksbezeichnungen — es braucht bloß an das Allegro brillante und imperioso, das Andante amoroso von oben erinnert zu werden[2] — erstrecken sich sogar auf das Secco (so in S. D. II, 5 einmal „sostenuto").

Durch den Reichtum der Dynamik in den Dresdner Partituren wird es offenbar, wie sehr die aufstrebende Instrumentalmusik[3] auf Fischietti seit seiner Übersiedlung nach Deutschland abgefärbt hat[4]. Ähnlich ist die Bevorzugung des Solo-Ensembles im Tuteur auf den Einfluß Wiens und der Dresdner opéra comique zurückführen.

Gerade die Ensemblekunst des Tut. läßt die weiteren Entwicklungsmöglichkeiten auf komischem Gebiet erkennen. Dennoch ist Fischietti, der, was Produktionskraft betrifft, das gerade Gegenteil Galuppis war, dem Entwicklungszug der raschlebigen opera buffa[5] nicht mit Entschiedenheit nachgegangen. Vielmehr hat er sich (von der Molinara abgesehen) mit einem „rimodernare" seiner komischen Erfolgsopern, also im wesentlichen mit einem neuen Aufguß begnügt.

Waren seine komischen Hauptopern zur Zeit ihres Erscheinens durchaus moderne, richtunggebende Gebilde, so fand ihr „style correcte" (de Laborde) trotz volkstümlichen Einschlags kein rechtes Verständnis mehr bei einem Publikum, das sich an Piccini gewöhnt, Paisiello kennen gelernt hatte. Es vermißte die langgestreckten Finaleabschnitte, die breitflächige Arbeit mit der ausgelassenen Achtel- und Sechzehntelbeweglichkeit der Streicher, in deren Wirbel die Singstimmen wie zufällig hineingerissen werden[6]. Es verlangte ein farbigeres Orchester, freche Witze und Unterstreichungen der Bläser. Fischiettis komische Schreibweise aber wurzelt — das kann auch spätere Überarbeitung nicht verdecken — in der Kunst der ersten Neapolitaner, deren Phraseologie bei Verwandtschaft der Charakterisierungsaufgabe (Beginn des Tut.!) deutlich anklingt, und im Boden Venedigs. Lieblingswendungen der venezianischen Volks- und Gesellschaftsmusik tauchen auf; dahin gehört wohl auch das

häufige  [7].

Auf Venedig weist auch der Aufbau des Finales mit seiner kontrastfreudigen Koppelung kurzer Abschnitte, der Selbstverständlichkeit motivischer Anzüglichkeiten, der scharfen Gegenüberstellung von Einzelspielern und Einzelgruppen[8]. An der Entschieden-

---

[1] Dabei „posta di voce" für das Crescendieren eines Haltetons (meist Orgelpunkt) des Horns.

[2] Nach älterem Muster erscheint noch die auf die Strichart bezügliche Bezeichnung „Andante staccato".

[3] Zugleich wäre auf Vorkommen sehr bezeichnender „Mannheimer Manieren" hinzuweisen, besonders den „kurzen Doppelschlag" in S. D. II, 4 (s. ob. Bsp.).

[4] Der Vergleich der Oper „Il mercato" mit dem Intermezzo ist in dieser Hinsicht lehrreich. Das Intermezzo hat z. B. keine Violenteilung im Schlußquintett, keine Geigenfiguration im ersten Finale. Der Bläseranteil ist beschränkt. Die „Crescendo"bezeichnung fehlt (Soloszene des Lampridio): es wird nur in wenigen Fällen rinf. und poc. for. notiert. Umgekehrt ist der auf deutschem Boden entstandene Tut. besonders reich an dynamischen Bezeichnungen.

[5] De Laborde (a. a. O.) sagt von Fischietti: „C'est à la partie de l'opéra-comique, qu'il s'est surtout attaché; et c'est précisément celle-là qui a le plus changé de nos jours." Vgl. hierzu die Briefe des Abbé Galiani (aus dem Franz. von H. Conrad, 1907). Galiani, der 1771 von Piccinis Buffokunst als von dem „Gipfel der Vollendung" spricht (S. 263) schreibt zwei Jahre später aus Neapel (S. 437): Paisiello übertrifft sogar den andern (Piccini), der alt zu werden anfängt.

[6] Z. B. die buona figliuola oder die Schiava (Fin. I).

[7] Vgl. d. Sammlung Springer/Buhle und Galuppi.

[8] So wird Carpofero (Rit.) von seinen Mitreisenden sogar in der Introduzione (Unisonosechszehntel piano) und im Schlußchor deutlich abgesondert, also an Stellen, wo im allgemeinen auf individuelle Unterscheidung sehr wenig Wert gelegt wurde.

heit, mit der das Ensemble- und Finalproblem innerhalb des Goldonischen Kreises aufgegriffen wurde, hat Fischietti einen wesentlichen Anteil; darin besonders liegt seine Bedeutung als Buffokomponist.

Seine individuellen Eigenschaften treten bei einem Vergleich mit Galuppi deutlich hervor, dem er — trotz nachträglicher Beachtung auch des Piccinischen Vorbildes (s. ob.)[1] — formell am nächsten steht. Ganz anders als bei Fischietti, der sich sogar darin gefällt, Mittel des strengen Satzes in komischer Umprägung zu bringen, erscheint der Satz Galuppis oft dürftig, durchaus auf das Cembalo angewiesen: er scheut in der Arienbegleitung vor langen Strecken von Zweistimmigkeit, vor Vernachlässigung des Bratschenparts nicht zurück, entwickelt allerdings dafür in der ersten Geige eine riesige Redseligkeit. Die handfesten Marschthemen aber, mit denen Galuppi seine Hörer zu packen versteht, die lebensprühenden ungenierten Wendungen, mit denen er seine Gestalten auf lange Strecken lächerlich macht (so Amante di tutte II, 2 und III, 6 X), sie wird man bei Fischietti kaum finden.

Fischietti verlegt sich lieber auf metrische Spielereien. Er schont — eine eher Lortzingsche Natur — selbst eine Figur wie den Ciarlatano Rubicone, und gibt seinem Carpofero eine Dosis von Melancholie mit auf den Weg.



Nachtrag.

In dem ersten Teil von Aberts „Mozart" (S. 295) — er erschien nach Beendigung der vorliegenden Arbeit — wird eine in der Chronologie (s. Heft 6) übergangene Aufführung des Mercato di Malmantile erwähnt: 1763 in Maggerbill zu Ehren der Gräfin Palfy, Schwester des Erzbischofs Hieronymus.

Ferner sind die Angaben über die Anstellung Fischiettis in Dresden (s. H. 6) auf Grund der Theaterakten[2] zu ergänzen: Fischietti, der sich in sehr schlechten Verhältnissen befand, bot sich selbst für einen Anfangsgehalt don 600 Thlr. an. Selbst der skeptische Directeur von König[3] mußte in seinem Vortrag (27. März 1766; f. 162) zugeben, „daß man vor 600 Thlr. schwerlich einen anderen Capellmeister, welcher nur einen mäßigen Ruf erworben, bekommen würde." Der Administrator Prinz Xaver, der sonst vor der geringsten Ausgabe für die Kapelle zurückscheute, ging sofort auf das Anerbieten ein (Rs. 3. Apr.) und dachte an einen Vertrag auf sechs bis acht Jahre, aber ohne Zusicherung einer späteren Gehaltserhöhung. Die ursprüngliche Forderung der vorherigen Aufführung einer Probemesse wurde fallen gelassen (Rs. 17. April; f. 164), nachdem sich Fischietti, der „nichts von dergleichen Sachen mit nach Deutschland genommen hatte", in einem Gesuch direkt an den Administrator gewandt hatte[4]:

---

[1] Schon die erste Bustellische Saison in Dresden (1765) bringt unter Fischiettis Leitung drei Opern Piccinis (darunter d. buona figliuola).

[2] Dresden H. St. A., loc. 9101.

[3] Er hätte lieber gesehen, das Geld würde zur Auffrischung des gänzlich ungenügenden Sängerpersonals der Kirche verwandt; meinte überdies, daß Schürer und Naumann „die geringste Hintansetzung sehr schmerzlich fallen würde".

[4] Dem Vortrag vom 17. April beigefügt. Dabei ergibt sich graphologisch, daß es sich bei der Partitur des Intermezzos Malmantile in der Tat um ein Autograph handelt (s. Heft 6).

Fischietti drängt darin mit Hinweis auf seine Lage zu sofortiger bindender Erklärung, bittet zugleich um einige Wochen Urlaub nach Prag, wo er seinen Hausstand auflösen will, verspricht aber, gleich nach seiner Rückkehr die gewünschte Probemesse zu komponieren und aufzuführen[1]. Nach Ablauf des Probejahres (Ende April 1767) erfolgt die Erneuerung des Vertrages[2] unter den gleichen Bedingungen auf weitere fünf Jahre durch die verspätete Verfügung vom 20. Juni 1767 (f. 293), in Beantwortung der Frage des Directeurs vom 12. April. — Der Tuteur wurde für den Grafen Brühl geschrieben[3].

Ungedruckte Briefe Beethovens[1]

Mitgeteilt von

Georg Kinsky, Köln a. Rh.

„Am Ende kann kein Blatt dieses herrlichen Menschen unwichtig oder gleichgültig für seine Verehrer sein", schreibt Felix Mendelssohn am 28. November 1839 an den Germanisten Carl Lachmann mit Bezug auf Lessing. Auch für Beethoven hat dieser Ausspruch volle Berechtigung: selbst das kleinste Schriftstück seiner Hand ist eine wertvolle Reliquie, und ein scheinbar unwesentlicher oder geringfügiger Inhalt läßt oft bedeutungsvolle Rückschlüsse zu und kann in anderem Zusammenhang einen mitunter wichtigen Beitrag zur Aufhellung seiner Lebensgeschichte gilden. — Die nachstehend mit kurzen Erläuterungen mitgeteilten bisher unveröffentlichten Briefe des Meisters sind den reichen Beständen des Musikhistorischen Museums von Wilhelm Heyer in Köln entnommen, dessen Autographensammlung neben dem eigenhändigen Konzept der umfangreichen Eingabe in Form einer Denkschrift an das Wiener Appellationsgericht vom 18. Februar 1820[5] und einem Konversationsheft vom September 1825[6] über 40 Briefe Beethovens aus den Jahren 1804—1826 besitzt.

I.

Eine Anzahl von Beethovens Briefen an seinen getreuen Schüler Ferdinand **Ries** ist zuerst von Ries selbst in den als Quellenschrift unentbehrlichen „Biographischen Notizen über Ludwig van Beethoven" von Wegeler und Ries (Coblenz 1838) veröffentlicht worden. Einen vollständigen Abdruck der dort nur auszugsweise mitgeteilten Briefe bot H. Deiters auf Grund der bei einer Enkelin von Ries vorgefundenen Urschriften im 4. Jahrgang (1888) der „Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft", S. 83 f. Nach Deiters' Vermutung sind die Originale der Briefe nach Ries'

---

[1] So erklärt sich die Pause zwischen dem Beginn der Anstellung (1. Mai) und der Aufführung der Antrittsmesse (2. Juli, s. oben). Übrigens ist von einem Monat Arbeitszeit für die Komposition die Rede!

[2] In dem Kontrakt von 1766 (f. 298) heißt es u. a.: prometto di produrre delle messe nuove ed altre musiche di chiesa, come anche altre mie composizioni, le quali mi saranno ordinate; prometto ancora di guidare la musica in chiesa alternativamente con gli altri compositori della corte. d'accompagnare al cembalo tanto in teatro ch'altrove, dove mi sarà commandato e dove suonerà l'orchestra Elettorale.

[3] S. das letzte Gesuch Fischiettis (7. Apr. 1772; III 268), in dem er sich zugleich darüber beschwerte, daß ihm infolge Übelwollens seiner Vorgesetzten kein vorteilhafter Kompositionsauftrag zuteil geworden sei.

[4] In etwas anderer Fassung für die zu Hugo Riemanns 70. Geburtstag bestimmte Festgabe geschrieben.

[5] Den ersten Abdruck brachte „Die Zeit" (Wien) am 25. Dez. 1907 (Nr. 948 in Beethovens sämtlichen Briefen, hrsg. v. E. Kastner).

[6] Abdruck im Beethoven-Jahrbuch II (1909), S. 161 f.

Tode (1838) unter die einzelnen Familienmitglieder verteilt worden; aber ein Teil dieser wertvollen Schriftstücke war von dem Empfänger auch schon bei seinen Lebzeiten weggegeben worden. So besitzt jetzt die Familie Wegeler in Coblenz drei Briefe aus den Jahren 1816—19, die Leopold Schmidt zum ersten Male mitteilte[1], und manche andere mag Ries Handschriftensammlern und guten Freunden überlassen haben[2]. Dies gilt auch von dem folgenden kurzen Briefe, den nach einem Vermerk am Fuße des Blattes am 16. August 1828 der Opernkomponist und Hofkapellmeister Chelard (1789—1861) zum Geschenk erhielt:

„übersehen sie gleich lieber rieß, ob die Correctur vom Konzert richtig ist. — Meine Krankheit leidet es nicht, und die Sache leidet keinen längern Aufschub. — wenn sie es corrigirt, bringen sie dasselbe gleich zu mir —

Btho"

(1 Seite kl. 4⁰; 7 Zeilen und Unterschrift).

Der undatierte Brief muß während Ries' Aufenthalt in Wien geschrieben sein, wodurch sich die Grenzen für die Zeitbestimmung — September 1801 bis September 1805, August 1808 bis Juli 1809[3] — ergeben. — Bekanntlich war Ries seinem Lehrer bei Korrekturen und Arrangements neuer Werke häufig behilflich, und anscheinend bezieht sich das vorliegende Schreiben auf die Drucklegung des Cmoll-Klavierkonzerts op. 37; es dürfte also „Herbst 1804" zu datieren sein. Bei der zweiten Aufführung des Werkes hatte Ries in einem der von Schuppanzigh veranstalteten Morgenkonzerte im Augarten am 19. oder 26. Juli 1804 den Solopart gespielt[4]; es war damals noch ungedruckt, erschien aber einige Monate darauf (im November) im Bureau d'Arts et d'Industrie zu Wien[5]. — Beethovens Worte „Meine Krankheit leidet es nicht . . ." erinnern an eine ähnliche Äußerung in einem Briefe an den Bassisten Sebastian Meyer vom November 1805: „. . . Ich kann nicht kommen, indem ich seit gestern Kolikschmerzen — meine gewöhnliche Krankheit habe . . ."[6].

II.

In seinen „Nova Beethoveniana" sagt Max Unger[7]: „Die moderne ‚philologische' Forschung pflegt auch den im Grunde nichtigsten Persönlichkeiten, die mit Beethoven je in Berührung gekommen sind, soweit sich irgendeine Spur davon findet, ihr Kapitelchen zu widmen. Wie aber gerade eine Lebensbeschreibung, je größer sie von vornherein angelegt ist, gewissermaßen um so unfertiger bleiben muß, erhellt ohne weiteres aus der Einsicht, daß die Reihe jener, die mit dem Meister bekannt, ja sogar befreundet waren, von Jahr zu Jahr wächst. Diese neu hinzutretenden Personen sind nun allerdings gewöhnlich nur flüchtige Bekanntschaften, auch stehen sie meist der Kunst . . . ferner . . ." Ein derartiger homo novus in Beethovens Freundeskreis ist ein Herr Wildfeger; an ihn ist folgender Brief des Meisters gerichtet:

„Morgen vor 8 uhr werde ich bej ihnen sejn, bestellen sie daher gefälligst den Fiacker gegen 8 uhr an ihr Hauß, machen sie, daß wir nicht zu viel bezahlen müßen, nach Baden habe ich öfters 15 auch 20 *fl*: bezahlt. — Von 8 bis 2 höchstens 3 uhr, mehr zeit brauchen wir nicht. —

in Eil
ihr
Freund
Beethoven".

---

1 „Beethoven-Briefe an Nicolaus Simrock . . ." usw. (Berlin 1909), S. 99—106.
2 Vgl. z. B. das bei Thayer II², S. 434 gedruckte Briefchen.
3 L. Ueberfeld, „Ferd. Ries' Jugendentwicklung" (Bonn 1915), S. 12—36.
4 Vgl. Allg. musik. Ztg., 6. Jhg. Sp. 776; Thayer II², S. 434.
5 Nottebohm, Them. Verzeichnis, S. 39.
6 O. Jahn, Gesammelte Aufsätze . . ., S. 249; Thayer II², S. 495.
7 Die Musik, 12. Jhg., Bd. XLV S. 153.

(1 Blatt qu. 4⁰ mit 6 Zeilen und 4 Zeilen Unterschrift. Auf der Rückseite innerhalb einer kleinen Faltstelle die Aufschrift: „Für Hr: v. Wildfeger.")

Der Inhalt des undatierten Schreibens — es handelt sich um eine gemeinsame Wagenfahrt in die Umgegend Wiens — ist unbedeutend und könnte allenfalls als Beweis für Beethovens Sparsamkeit gelten. Nach der Handschrift dürfte der Brief in den Jahren um 1810 geschrieben sein; die deutsche Kursive der Unterschrift behielt der Meister bis 1817 bei[1]. In Baden bei Wien verbrachte er zum ersten Male den Sommer 1804, später auch 1807, 1810, 1813—15 usf.

Der eigenartige Namen des Adressaten läßt es nicht ausgeschlossen erscheinen, daß sich Beethoven vielleicht verhört hat; naheliegender wäre „Wildheger" oder — entsprechend den altdeutschen Handwerkernamen Schwertfeger, Harnischfeger — „Schildfeger".

III—V.

Eins der trübsten Kapitel in Beethovens Lebensgeschichte fällt in das Jahr 1819. Das ganze Jahr hindurch ließ der aus der Vormundschaft über seinen Neffen Karl entstandene Rechtsstreit mit der verhaßten, „von Pestgift erfüllten" Mutter des Knaben, Beethovens Schwägerin Johanna, den geplagten Künstler nicht zur Ruhe kommen. Mitten in den Arbeiten an seinen größten Werken, der Missa solemnis und der neunten Sinfonie, mußte er kostbare, unersetzliche Stunden dem mühseligen Abfassen und Niederschreiben langer Briefe und Eingaben opfern, zu denen ihn die beständige Sorge um das geistige und körperliche Wohl seines Mündels trieb — Schriftstücke, die trotz ihres oft unerquicklichen Inhalts und ihres bisweilen ans Gehässige streifenden aufgeregten Tones rührende Zeugnisse des ethisch großen Charakters ihres Schreibers und seines von wahrer väterlicher Liebe erfüllten Herzens sind: „ich kenne keine heiligere Pflicht als die der Obsorge bei der Erziehung und Bildung eines Kindes", schreibt er im Januar 1820 an das Wiener Appellationsgericht.

Wertvolle Beiträge zur Aufklärung dieses unerfreulichen Schlußabschnitts aus Beethovens Leben ergab jener 1907 in Wien gemachte Fund von 24 bis dahin unbekannt gebliebenen 1818 bis 1824 geschriebenen Briefen des Meisters, die 1909 vom Heyer-Museum in Köln erworben wurden. Sie sind größtenteils an den Schriftsteller und (bis 1847), Redakteur der angesehenen „Wiener Zeitung" Joseph Carl **Bernard** (1775—1850) gerichtet, der Beethoven in dieser ganzen Zeit treu zur Seite stand und sich seines besonderen Vertrauens erfreute. Die erste — allerdings übereilte und daher wenig zuverlässige — Veröffentlichnng dieser wichtigen Schriftstücke erfolgte 1908 in der Wiener Zeitschrift „Erdgeist"; hiernach brachte sie Emerich Kastner in seiner 1910 bei Max Hesse in Leipzig erschienenen Briefausgabe zum zweiten Abdruck[2]. Von einigen dort nur bruchstückweise wiedergegebenen größeren Briefen dieser Gruppe — es sind die Nummern 895, 935 und 934 nach Kastners Zählung — soll hier der vollständige Text mitgeteilt werden.

Die drei Briefe sind im Sommer 1819 zu Mödling geschrieben, umfassen je vier Seiten in Quartformat und gehören ihrem Inhalt nach eng zusammen. Schon in ihrem Äußern, in ihren ungemein flüchtigen, weit auseinandergezogenen Schriftzügen spiegeln sie die durch den Vormundschaftsstreit hervorgerufene leidenschaftliche innere Erregung ihres Schreibers wider, wie sie fast allen Briefen Beethovens aus dieser unruhigen Zeit eigen ist. „Jene seiner Freunde und näheren Bekannten, die sich nach diesen Richtungen hin in Mittätigkeit ziehen ließen, wurden mit Zuschriften und Aufträgen überhäuft, so daß sie die Stunde segneten, in welcher dem Prozesse ein Ende gemacht wurde", sagt Schindler mit Recht[3].

III. „Zusätze —

am 19ten aug. [1819]

so eben langt der Brief von Karl an, er folgt hiemit wieder zurück, ich bitte trotz Hr. B ihm selbst ihn wieder einzuhändigen — [am Rande:] nb: in ihrer

---

[1] Vgl. Th. v. Frimmels Bemerkung im Musik. Wochenblatt 1908, S. 308.

[2] Kastner gibt irrtümlich überall das „Historische Museum Köln" als Besitzerin der Autographen an. — Der bei Kastner unter Nr. 309 (1811!) eingereihte Brief an Bernard gehört ohne Frage ebenfalls in das Jahr 1819.

[3] Biographie von ... Beethoven (4, 1871) I, S. 263/264.

Gegenwart laßen sie sich den Brief von Karl zeigen, damit sie ihn auch lesen — Es ist kein Herz drin, nicht einmal der wunsch mich zu sehen oder zu sprechen, er soll mich aber auch, so lange ich lebe nicht mehr sehen, dieses scheusal, u. die pestartige [Seite 2] Mutter, die ihn so zugerichtet hat, treibt nun neuerdings wieder ihre intriguen bejm instituteur —

sie sagen ihm, daß es sich geschickt hätte sich [!] deshalb bej mir anzufragen, hätte er mir eine Grobheit zu erzeigen gehabt, so würde er nicht ermangelt haben, der Esel — u. daß, wenn sie schon komt, welches auf das seltenste geschehen soll, sie vorher es sagen muß laßen, [Seite 3] wann sie komt, Tag u. Stunde —

daß er sich nicht unterstehe ihn aus dem Hause gehn zu laßen zu ihr, sonst soll er mich kennen lernen — ich will gar nicht mehr daß er bej Karl von mir spricht, neben diesem Ungeheuer von Mutter ist ohnehin alles verlohren [am Rande der 4. Seite:] ihr jeziges herkomen gestatte ich nur, so lange ich nicht in der Stadt bin. — [Seite 4] bedauern sie mich, für solches Gesindel so viel aufgeopfert zu haben — eilen sie mit der schrift. Ich bitte ich bitte —

Vieleicht sehe ich sie dieser Täge einen Augenblick.

[Schnörkel als Unterschrift]

Karl soll mir nicht mehr schreiben, fort mit ihm für imer. nur das Geld hergeben —" [Schluß fehlt?]

Der „Instituteur" Herr B. ist Joseph Blöchlinger, dessen in der Josephstadt (Kaiserstraße 26) gelegener Anstalt der Neffe seit dem 22. Juni 1819 als Zögling angehörte[1]. — Zu den Eingangsworten „So eben langt der Brief von Karl an . . ." vergleiche man Beethovens eingehendes Schreiben an Blöchlinger, in dem es heißt: „. . . Sein Brief hat für mich nichts als Phrasen und beinahe hätte ich ihm ihn zurückgeschickt. Bernard hat es nur verhindert . . ."[2]. Auf Bernards Einsprache verzichtete der Oheim also auf die für den Neffen beschämende Rücksendung des Briefes. — „Eilen Sie mit der Schrift" (Seite 4) bezieht sich auf die Eingabe, die Bernard mit einer Darstellung der schwebenden Angelegenheit an den Erzherzog Rudolf richten sollte[3]. — Beethovens Bemühungen, Zusammenkünfte Karls mit seiner Mutter zu vereiteln, um den seiner Ansicht nach verderblichen Einfluß und „das Giftgemische dieser Königin der Nacht" von dem Knaben fernzuhalten, bilden ein in allen diesen Briefen in immer neuen Abwandlungen wiederkehrendes Motiv.

IV. „Hier — haben sie meine Ansichten — Sonntags auf jeden Fall schaffe ich sie hieher, u. wir wollen lustig sejn, denn ich hoffe veritas non odium parit — ich glaube mündlich diese Hundsfotterej besser u triftiger u. treffender auszumachen —

in Eil ihr Freund
Beeth

[Seite 2] Dieser Kerl ist ein gewesener Stallmeister wie der H. Krauß [?], deßen Frauen schwester er hat ————

Fischtrahn.

[am Rande:] Für H. v. Bernard.

[Seite 3: ein Blatt fehlend?] u. welche barbarische Gleichgültigkeit — Es ist also alles einerlej, ob mein Neffe mir oder dieser schlechten verdorbenen Person anhängt?! — aus dem anhang sehn sie klärlich, wie ich denke —

---

[1] Thayer IV, 143; ebenda S. 160, Fußn. 2.

[2] Ausgabe Kastner Nr. 923 (S. 605). Der undatierte Brief (Urschrift im Heyer-Museum) muß hiernach also Ende August 1819 geschrieben sein.

[3] Vgl. die bei Kastner unter Nr. 893 und 309 [!] mitgeteilten Briefe an Bernard, deren Urschriften ebenfalls das Heyer-Museum besitzt.

ich bitte sie den Referenten hiemit bekannt zu machen — u. dem Blochlinger diese meine Erklärungen bekannt zu machen, [Seite 4] Es kann sejn, daß ich zu Letzterem noch selbst fahre, der Him̄el steh ihm bej, wenn er sich nur untersteht noch ferner diese Rabenmutter kom̄en zu laßen — Recht hatte ich, u. nur mich trift das ärgste ————

leben sie wohl Freund u. Feind. —

der ihrige
Beethoven".

Wer mit dem „gewesenen Stallmeister" (Seite 2) gemeint sein mag, ist nicht ersichtlich; wahrscheinlich ist es einer der von der Schwägerin beigebrachten Belastungszeugen nach Art des Hofkonzipisten Hotschevar und des Pfarrers Fröhlich. — „Fischthran" (Leberthran) benötigte Beethoven vermutlich als Heilmittel. — Der neue Referent in der Streitsache (Seite 3) ist der Magistratsrat Franz Xaver Piuk[1]. Betreffs der Drohungen gegen Blöchlinger (Seite 4) vgl. die an ihn gerichteten Schreiben vom August und vom 14. September 1819[2]; ersteres beginnt mit den Worten: „Es ist endlich Zeit, daß Sie nun strenge darauf halten, daß die Mutter Karls Ihr Haus nicht mehr betrete".

V. „oliva habe ich aufgetragen in meiner wohnung nachzufragen, ob keine Verordnung oder Anweisung des M[agistrats] da sej, die Frage bej schmerling, ob, weil der M. nichts erwiedert, ich Vormund oder nicht, halte ich für nöthig oder bej Dr. Krause, er wohnt in der Singerstraße.

[Seite 2] Schmerling können sie alles erzählen,. was bisher geschehen ist —

Daß ich einmal den Hauptgrund soll habe[n], daß K[arl] seine verdorbene Mutter so wenig als mögl. sehe — ist das nicht roh, wie die meisten hiesigen instituteurs sind, daß K. noch nicht an mich geschrieben? Verflucht Verdam̄t Vermaledejtes [Seite 3] elendes Wienerpack. sie können denken, daß, da mein Bruder unter der Decke steckt, mit Geld bejm M[agistrat] gewirkt wird, Schmerling wird am besten wißen, wie die sache anzugreifen, vieleicht auch wäre es nöthig, noch einmal zusam̄[en] zu dem refer[enten] zu gehn — ich hoffe baldige Mitwirkung u. Nachricht. —

in Eil wie
im̄er
ihr
wahrer Freund
Beethoven.

[Seite 4] an Seine wohlgeb[o]r
Hr. v. Bernard
in
Wien
abzugeben im Wiener Zeitungs-Komtoir in der Rauhenstein-gaße. —"

Der Buchhalter Franz Oliva war mit Beethoven seit 1809 befreundet und diente ihm auch jetzt noch als „Faktotum"; Ende 1820 verließ er Wien und ging nach St. Petersburg[3]. — Die von Beethoven erwartete Magistratsverordnung ist vom 17. September datiert; sie fiel in einem für ihn ungünstigen Sinne aus, da sie ihn und den Magistratsrat Tuscher von der Vormund-

[1] Thayer IV, 144, Fußn. 3. Vgl. den Brief an ihn vom 19. Juli 1819 (Ausgabe Kastner Nr. 891; Urschrift im Heyer-Museum).

[2] Siehe Fußn. 2, S. 425, und L. Nohl, Beethoven-Briefe N. 216 (Thayer IV, 144; Ausgabe Kastner Nr. 900).

[3] Näheres bei Thayer III², 131.

schaft enthob und Karls Mutter als gesetzliche Vormünderin beließ[1]. — Der Jurist Joseph Edler von Schmerling war Mitglied des niederösterr. Landrechts; am 6. Februar 1819 hatte er sich mit Nanni Giannatasio verheiratet[2]. — Die vermeintlichen Bestechungsversuche beim Magistrat seitens des Bruders Apotheker (Seite 3) bringt Beethoven bereits in einem anderen, etwas früher geschriebenen Briefe an Bernard zur Sprache[3]. — Der Referent ist — wie schon erwähnt — der Magistratsrat F. X. Piuk.

Bekanntlich zog sich die Streitsache noch bis in den Sommer des nächsten Jahres 1820 hin. Am 8. April erging die rechtskräftige Entscheidung des Appellationsgerichts zugunsten Beethovens, worauf Karls Mutter noch den letzten Schritt unternahm und an den Kaiser appellierte; ihre Beschwerde wurde jedoch durch Hofdekret vom 8. Juli abgewiesen. „So hatte denn Beethoven endlich sein Ziel erreicht", heißt es bei Thayer (IV, 188); „nach jahrelangen Sorgen und Mühen hatte er die Freude, ‚mit seinem Karl zusammen leben zu können', und niemand hatte weiter ein Recht, in diese Sorgen einzugreifen und seine Freude zu stören. Er hatte diesem Erfolge mehr aufgeopfert als er selbst vielleicht ahnte; nicht nur Zeit, nicht nur Gemütsruhe, sein Schaffen hatte zurücktreten müssen; Großes, was er begonnen oder beabsichtigt, blieb einstweilen unausgeführt oder verschoben, und das dürfen wir Nachgeborenen am meisten bedauern."

VI.

Den durch seine treue Freundschaft mit Joseph Haydn bekannten Legationssekretär und späteren Legationsrat der sächsischen Gesandtschaft zu Wien Georg August v. Griesinger (gest. 1828) hatte Beethoven bereits um 1800 kennen gelernt[4]. Dann trat eine lange Zeit andauernde Unterbrechung ihrer Beziehungen ein, die erst im Jahre 1822 wieder angeknüpft wurden. Am 17. Juni 1822 richtete Griesinger im Auftrage des Leipziger Verlegers Härtel[5] die Anfrage an den Meister, „ob er nicht ein seiner Kunst würdiges Operngedicht finden und bearbeiten könnte, ehe er seine Harfe gänzlich aufhänge" und schlägt ihm zu näherer Besprechung eine Zusammenkunft vor[6]. „. . . Breitkopf u. Härtel haben den sächsischen Chargé d'Affaires wegen Werken zu mir geschickt . . .", schreibt Beethoven erfreut an Bruder Johann am 26. Juli[7]; aus dem Opernplan wurde freilich nichts. Entgegen Thayer-Deiters' Vermutung (IV, 282) hat Beethoven jedoch den Brief Griesingers beantwortet; sein Schreiben lautet:

„Mit Vergnügen empfange ich von ihnen einige Zeilen, u. sobald ich in die stadt kome, werde ich Sie besuchen, Schon Seit 5 Monathen kränklich kann ich nur sparsam mit der Ausbeute meiner [Seite 2] Kunst seyn — mich hat es recht gefreut etwas von ihnen zu hören dem Verdienstvollen (überhaupt — u. insbesondere in Haidns Lebensbeschreibung) Manne. —

Hochachtungsvoll
ihr
Ergebenster
Beethoven."

(2 Seiten 8⁰. Auf der 4. Seite die eigenhändige Adresse:
„Für Seine Hochwohlgebohr[en]
Hr. V. Griesinger")

---

[1] Thayer IV, 145 u. 560.

[2] Thayer III², 540; IV, 155.

[3] Ausgabe Kastner Nr. 893 (Urschrift im Heyer-Museum), S. 579: „. . . auch mein H. Bruder mit unter der Decke stecke (er hat jetzt ein Gut von 20000 Thaler oder Gulden gekauft, und Sie können gewiß denken, daß er jetzt bestechen helft . . .") usw.

[4] J. v. Seyfried, Beethovens Studien im Generalbaß, 2. Ausgabe (1853) v. H. H. Pierson (vgl. Thayer II², 142 f.)

[5] Näheres über seine Beziehungen zu dem Leipziger Verlagshaus bei Herm. v. Hase, „Joseph Haydn und Breitkopf & Härtel" (1909), S. 7 f.

[6] Erster Abdruck des Briefes (Urschrift s. Zt. in der Sammlung des Malers Friedr. v. Amerling) in Nohls „Neuen Briefen Beethovens" (1867), S. 208* (Thayer IV, 281).

[7] Nohl, a. a. O S. 207, Nr. 245 (Thayer IV, 271).

Die fehlende Datierung — Mödling, etwa 20. Juni 1822 — ergibt sich aus Griesingers Brief. Die Worte von „Haidns Lebensbeschreibung“ beziehen sich auf die 1810 erschienenen „Biographischen Notizen über Joseph Haydn“, die also auch Beethoven wohlbekannt waren. Die Äußerung „Schon seit 5 Monathen kränklich“ stimmt mit dem Anfange des ausführlichen Schreibens an C. F. Peters vom 5. Juni 1822 überein: „Indem Sie mich mit einem Schreiben beehrten, und ich gerade sehr beschäftigt bin und seit 5 Monaten mich kränklich befinde, beantworte ich Ihnen nur das Nöthigste . . .“ [1] Die Art der Krankheit geht aus dem Briefe an Franz Brentano v. 19. Mai hervor: „. . . ich bin wieder 4 Monathe im̄er mit gicht auf der Brust behaftet u. nur mich wenig zu beschäftigen im stande . . .“ [2]

VII.

Beethovens langjähriger freundschaftlicher Verkehr mit der Familie Brentano entstand aus seiner Bekanntschaft mit dem kaiserl. Hofrat Johann Melchior v. Birkenstock (1738—1809). Dessen Tochter Antonie (1780—1869) heiratete 1798 den Frankfurter Kaufmann und Bankier Franz Brentano (1765—1844), einen Bruder von Clemens und Bettina [3]. Die Ehegatten waren treue und hilfsbereite Freunde des Meisters, was ihm Franz Brentano u. a. 1814 durch Hergabe eines beträchtlichen Darlehns bewies. Auch in den Verhandlungen mit dem Bonner Verleger Nikolaus Simrock war ihm Brentano, der 1816 Senator der freien Stadt Frankfurt geworden war, als Vermittler und Berater behilflich. Ein neuer Beleg hierfür ist der folgende Brief Beethovens, ein Begleitschreiben zu einem an demselben Tage abgegangenen Briefe an Simrock:

„Euer Wohlgebohren!

Sie sehen zum Theil schon aus dem Briefe an Simrock die Beschaffenheit der Sache. Verzeihen Sie mir recht sehr, daß ich so lange Ihre Schuld nicht bezahlte. Sollte Simrock, dem ich Sie die Sache recht deutlich zu machen bitte, — denn wirklich sind mir 1000 *fl C. M.* [= Conventionsmünze] darauf geboten im Zwanz[ig]erfuß — anstehen, diese Summe zu geben, so werde ich, sobald ich seine Antwort darüber erhalte, die Messe an einen andern Ort absenden, wo mir 1000 *fl* geboten sind, u. ich das Geld gleich erhalte, worauf ich auch Ihre Schuld tilgen werde. Ich bitte Sie deßhalb nochmahl um Verzeihung. Ich hoffe, [Seite 2] daß, wenn sich meine Gesundheit, wie es hier den Anschein hat, bessern wird, ich nicht mehr leicht in solchen Fall kommen werde, jemanden beschwerlich zu fallen. Allzeit werde ich Ihnen dafür dankbar seyn, und ich kann kaum den Augenblick erwarten, wo ich mich nicht mehr als tiefer Schuldner vor Ihnen bekennen muß. Leben Sie recht wohl; nie wird meine Hochachtung und Dankbarkeit gegen Sie versiegen.

Euer Wohlgebohren
Ergebenster
Freund
u. Diener
Beethoven.“

Baden, d. 13t Sept 822.

Der Brief umfaßt $1^2/_3$ Seiten 8° und weist keine Adresse auf. Er ist nicht von Beethoven selbst geschrieben, sondern gleich vielen anderen geschäftlichen Schreiben aus jener Zeit anscheinend seinem „Secretarius“, dem Neffen Karl, in die Feder diktiert; eigenhändig ist nur die Schlußformel mit der Unterschrift. — „Die Beschaffenheit der Sache“ klärt der ebenfalls von Karl geschriebene gleichzeitige Brief an Simrock auf: „Sie erhalten dieses Schreiben aus Baden, wo ich

[1] Erstdruck von G. Nottebohm in der Allg. Mus. Ztg. 1863 (N. F. I, 680); die Urschrift besaß Amerling (Thayer IV, 249).

[2] Thayer IV, 243 (Urschrift im Beethoven-Haus zu Bonn). — Vgl. auch die Briefausgabe von Kalischer IV, 135 (Brustgicht = Arthritis pectoralis).

[3] Thayer III², 216.

die Bäder brauche ..." [1]; es betrifft die mißliche Verlagsangelegenheit der Missa solemnis, um die sich Simrock als erster und am nachhaltigsten beworben hatte. Obwohl ihm das Werk fest zugesagt war, versprach Beethoven es — wie bekannt — auch Schlesinger in Berlin, Peters in Leipzig und Artaria in Wien [2]; der endliche Sieger in dem Wettstreit blieb dann Schott in Mainz, bei dem die Partitur im April 1827 erschien.

Im vorliegenden Briefe kommt wieder eine Erhöhung der Honorarforderung zur Sprache. „Das Geringste, was mir bisher von wenigstens vier Verlegern für die Messe angetragen worden, ist 1000 *fl.* ... im Zwanziger Fuß ...", heißt es in dem gleichzeitigen Briefe an Simrock. „So leid es mir thut, wenn wir uns gerade bey diesem Werke deswegen trennen müssen, so weiß ich doch, daß Ihre Biederherzigkeit nicht zugeben würde, daß ich bey diesem Werke, welches vielleicht das größte ist, was ich geschrieben, einen Verlust erleide." — Die in unserem Briefe mehrfach erwähnte Schuld war ein Darlehen von 300 Gulden, das ihm Brentano auf Simrocks Honorar für die Messe vorgestreckt hatte und Anfang 1823 zurückerhielt: „... ich hoffe unterdessen, daß Sie die 300 *fl. C. M.*, welche Sie mir auf eine so edle Art geliehen, schon längst erhalten haben ...", schreibt ihm Beethoven am 10. März 1823 [3].

Über Textkritik, Analyse und Bearbeitung von Musikwerken

Bemerkungen zu Hugo Riemanns Analysen der Klaviersonaten Beethovens und Heinrich Schenkers Ausgabe der Sonaten op. 109—111 von Beethoven

Von

Hermann Wetzel, Berlin

Eine Neuausgabe eines Musikwerkes kann sich zweifach rechtfertigen. Man kann mit ihr einmal eine vollendetere graphische Darstellung des Werkes zu bieten trachten, welche besser als bisher Einblick in die Formung des Schöpfers gewährt, und zwar unter Wahrung der von ihm handschriftlich geprägten und in den von ihm beaufsichtigten Erstausgaben niedergelegten Form der graphischen Fixierung. Es würde also bei solchen textkritischen Neuausgaben allein darauf ankommen, graphische Irrtümer des Komponisten (als Schreiber seines Werkes), der Abschreiber, Stecher, Korrektoren, oder willkürliche Textänderungen, wie sie sich bisweilen Verleger oder Herausgeber erlaubten, auszumerzen, und so durch erneute sorgfältigste Behandlung des Schreibtechnischen das Notenbild des Werkes zu gewinnen, welches der Komponist letzten Endes bieten wollte. Grammatische und tonräumlich-orthographische Fehler des Autors dürften in einer solchen Ausgabe nicht verbessert werden, jedenfalls nicht kommentarlos.

Die Herstellung einer solchen textkritisch zuverlässigen Ausgabe ist bei einem Musikwerke zweifellos mit weit größeren Schwierigkeiten verknüpft als bei einem literarischen oder einem Dichtwerke. Das gilt auch von Kompositionen neuerer Zeit, welche vom Komponisten in der heute üblichen Notationsweise geschrieben wurden. Die Umständlichkeit der Tonschrift öffnet leichter und öfter Schreibfehlern die Tür, und um die versteckten Eindringlinge alle zu erkennen und wieder hinauszubefördern, dazu fehlt es unter den Musikern öfter an Männern mit der nötigen philologischen Sorgfalt, als unter den Literarforschern. Daß wir unseren kritischen Urtext- und Gesamtausgaben hier nicht blindlings trauen dürfen, kann man wohl ganz allgemein sagen, ohne damit im geringsten den Vorwurf der Oberflächlichkeit gegen die Herausgeber zu erheben. Ich fühle mich außerstande, hier irgendwie ein Urteil zu fällen, aber die Beschäftigung

---

[1] Abgedruckt in den von Leopold Schmidt 1908 hrsg. Beethovenbriefen, S. 54 (Nr. 18).

[2] Näheres bei Thayer IV, 262.

[3] Ausgabe Kalischer IV, 204 (Nr. 880; Urschrift bei der Familie Brentano di Tremezzo in Offenbach a. M.)

mit der Beethoven-Ausgabe Heinrich Schenkers[1] legte mir den Gedanken nahe, daß unsere Textkritiker auch bei Beethoven, wie wohl bei allen unseren Meistern, noch manches zu tun haben. Schenker gelang es, einige so bedeutsame Fehler und Unklarheiten in den bisher als textkritisch zuverlässig geltenden Ausgaben der Sonaten op. 109—111 aufzudecken, daß man den Ergebnissen seiner Arbeit sogar entscheidende Bedeutung für die formal-technische Analyse und pädagogische Bearbeitung der Werke zusprechen muß. Handelt es sich auch nur um einige wenige Stellen, wo ihm Verbesserungen von solcher Bedeutung gelangen, so beeinträchtigt das keineswegs den Wert seiner Arbeit als Textkritiker, zeigt aber doch zugleich, daß auch bereits zuvor ernste Bemühungen um eine sorgfältige Textlegung gewaltet haben, mehr jedenfalls, als Schenker zugestehen will. An Sorgfalt können sich wohl freilich alle früheren textkritischen Arbeiten um diese Sonaten mit denen Schenkers nicht messen.

Beanstanden muß man an dem textkritischen Teile der Arbeit Schenkers das freilich äußerliche, aber für die Wirkung seiner Bemühungen auf den Leser nicht unwesentliche Moment, daß er seine Ausführungen, Vergleichungen und Widerlegungen übertrieben weitschweifig und in einem unbegreiflich heftigen, stets wie persönlich gereizt klingenden Tone macht. Dann hätte er sie auch räumlich schärfer von seinen formal-analytischen und pädagogischen Ausführungen trennen sollen. Ich bezweifle, daß er bei dem Mangel seiner Disposition des Stoffes viele willige Leser finden wird.

An Sachlichkeit läßt es Schenker leider in solchem Maße fehlen, daß er sich die Anteilnahme vieler verscherzen wird. Es ist eine starke Zumutung an seine Leser, wenn er sie mit weitschweifigsten (übrigens ganz indiskutablen) Abhandlungen z. B. über die physiologische und moralische Minderwertigkeit der Kriegsgegner Deutschlands und die einzigartigen Vorzüge dieses seines Volkes ablenkt, oder ganze Briefe und Aufsätze zitiert, um zu beweisen, daß Brahms über Bülow und Riemanns Künstlertum nicht hoch gedacht habe, um so seine eigene geringe Meinung von der Tätigkeit dieser beiden Männer zu bekräftigen. Solche häufigen Ablenkungen einer Debatte um ein künstlerisch-sachliches Thema ins Gebiet der persönlichen Diskreditierung muß ich unwürdig oder krankhaft nennen, und ich entschloß mich nur, weil seine Arbeit ein künstlerisch so eminent wichtiges Thema mit unleugbarem großen Eifer behandelt, der von ihm angestrebten Lösung ausführlichere Betrachtungen zu widmen.

Schenker will nicht nur Textkritiker sein, sondern er will die Sonaten Beethovens auch künstlerisch deuten und pädagogisch zugänglich machen. Seine Ausgabe will also auf Grund ihres authentischen Textes, durch formal-analythische Ausführungen und pädagogische Ratschläge das Getriebe der formenden künstlerischen Phantasie Beethovens und das Gefüge ihrer Gestaltungen aufdecken. Hierzu bedient sich Schenker allein der Worterklärung, die trotz ihres Umfanges aber keine geschlossene Analyse der Werke bringt, sondern nur eine Reihe von Einzelbemerkungen bleibt. Den Weg, durch Veränderung und Zusätze zum Notenbild den Blick und den Intellekt des Spielers auf die Gliederung und den formalen Aufbau des Werkes zu lenken, lehnt er ab. Er scheint der Meinung zu sein, daß jeder meisterliche Autor (auf alle Fälle aber Beethoven) ein unter keinen Umständen pädagogisch zu übertreffender graphischer Darsteller seiner musikalischen Gestalten sei, und daß sich jeder Interpret nur an *seine* Darstellung zu halten habe, weil sie alles zum Verständnis des Formalen nötige so gut wie vollendet biete. Die Haltlosigkeit dieser Annahme bedarf wohl kaum eines Beweises. Ein solcher Standpunkt unterbindet jedes voraussetzungslose künstlerisch-analytische Arbeiten, das nur das Kunstwerk zu berücksichtigen hat, und zwar nur seine inhaltlichen Werte. Und so muß man Schenkers Eifern gegen die formal-analytischen und pädagogischen Bestrebungen früherer Herausgeber und Bearbeiter, besonders Bülows und Riemanns, grundsätzlich ablehnen. In vielen Einzeleinwänden muß man Schenker jedoch recht geben, und auch darin, wenn er meint, jene Männer hätten den Text Beethovens in der Absicht, ihn pädagogisch überzeugender zu gestalten, verwirrt. Es ist Schenkers Verdienst, erneut gezeigt zu haben, mit welch restloser künstlerisch-verstandesmäßiger Klarheit Beethoven gestaltete und welch peinlicher Genauigkeit er sich um die schriftliche Fixierung seiner Gestaltungen mühte, ohne doch hierin, wie im Briefschreiben, ein Meister geworden zu sein.

---

[1] Die letzten fünf Sonaten von Beethoven, kritische Ausgabe mit Einführung und Erläuterung von Heinrich *Schenker*. Universaledition-Wien.

Nach den Erfahrungen der letzten 30 Jahre, während derer (nach Riemanns Vorgange) die sogenannten Phrasierungsausgaben verbreitet sind, muß man im Allgemeinen mehr Bedenken gegen sie erheben, als man ihre pädagogischen Werte anerkennen kann, ohne letztere zu leugnen. Die Bedenken gegen diese Ausgaben beruhen einmal darauf, daß keiner ihrer Herausgeber wohl mit der kritischen Sorgfalt an die Veränderung der Textdarstellung ging, mit der er hätte vorgehen müssen. Ich halte die Phrasierungsausgabe überhaupt nicht für das richtige Mittel zur Einführung in die Formalanalyse eines Musikwerkes. Das Nachschaffen am Instrumente wird immer, wenn es dem Kunstwerke Leben verleihen soll, ein Akt inspirativen Musizierens sein müssen. Der analytisch oder synthetisch arbeitende Kunstverstand wird dabei nur im Unterbewußtsein mitwirken dürfen. Das inspirative Nachschaffen glückt um so besser, je weniger er sich der konstruktiven Gesetzmäßigkeiten des Werkes bewußt wird. Am sichersten gelingt es unabhängig von jedem stützenden und zugleich fesselnden Notenbilde. Daher kann es ein mit konstruktiven Nachweisen belasteter Text schwerlich fördern.

Aber den Umweg über das Durchdenken des formalen Organismus eines Musikwerkes darf wieder keiner meiden, der zur Freiheit inspirativen Nachgestaltens gelangen will. Dieser Umweg (so umständlich als nötig) ist nicht mit Phrasierungszeichen und Anmerkungen zu erledigen, sondern verlangt eine allgemeine Darlegung in systematischen formal-analytischen Lehrbüchern, wie auch eingehende Analysen einzelner Werke. Was davon bis heute vorlag, ist zum größten Teile unzulänglich. Fast alle kranken an einem ungenügenden Nachweis der tonräumlichen und rhythmischen Bestandteile des musikalischen Erlebnisses, das das zu analysierende Werk in sich birgt. Bei solcher Vernachlässigung des Inhaltlichen, psychologischen Tatbestandes wird natürlich auch die ästhetische Einsicht oberflächlich bleiben müssen, oder irre gehen. Die an den psychisch-inhaltlichen Tatbestand (der ungenügend erkannt bleibt) sich knüpfenden Formalgefühle werden meist kaum erwähnt. Um so eingehender wenden sich dagegen die Interpreten über sie hinweg der Beschreibung jener Gefühle und Gefühlszustände zu, die sich mit jedem intensiven musikalischem Erlebnis mannigfach und subjektiv wahlfrei auf dem Wege der Assoziation verknüpfen lassen.

Es ist das Verdienst Hugo Riemanns, die Musiktheorie mehr wie seine Vorgänger als Psychanalyse des musikalischen Erlebens behandelt zu haben. Diese zur Psychologie hinüberweisende Tendenz seiner musiktheoretischen Arbeiten sichert ihnen unter allen Umständen bleibende Bedeutung, so unvollständig die Ergebnisse seines Forschens begreiflicherweise auch geblieben sein mögen. Die Gründe dafür liegen in der Schwierigkeit und Unentwickeltheit der Methodik, als auch in persönlichen Eigenschaften des Forschers Riemann begründet. Diese Umstände geben sich auch in seinem letzten Werke, den Analysen der Beethovenschen Klaviersonaten[1] zu erkennen, und man darf wohl sagen, daß es mehr durch seine Tendenz und die Fülle trefflicher Beobachtungen, als durch die Vollendung in der Durchführung besticht. Riemann und Schenker ringen hier zum Teil um die gleichen formal-analytischen Aufgaben. Ein Vergleich der beiden Arbeiten nach dieser Richtung hin fällt entschieden zugunsten Riemanns aus. Das wird jedem begreiflich erscheinen, der die theoretischen Grundlegungen in den Schriften Riemanns mit denen Schenkers vergleicht. Sie sind aus einem sehr verschiedenen, fast entgegengesetztem Geiste geschrieben, und der Geist Schenkers ist unleugbar der veraltete, handwerksmäßig arbeitende, psychologisch nur schwach interessierte des Nur-Musikers alter Schule, dem es genügt, wenn er eine Tatsache des musikalischen Erlebens mit einem Namen, einer Ziffer oder einem Zeichen belegt hat, und ihr einen Platz in einem System solcher Namen, Ziffern und Zeichen angewiesen hat. Sowohl in seinen tonräumlichen wie in seinen rhythmischen Erörterungen vermißt man allzusehr den Versuch, die allgemeingültigen gesetzmäßigen Ablaufskurven des musikalischen Erlebens zu erfassen, begrifflich zu erhärten, und durch anschauliche Beispiele zu belegen, während Riemanns Lehre der Klangbewegung wie des rhythmischen Gliedbaus das Streben zur Erkenntnis der psychischen Gesetzmäßigkeiten des musikalischen Lebens hin nie verleugnet. Wenn auch Riemanns Lehren von der Klangbewegung und der rhythmischen Formung in ihrer systematischen Durchführung infolge grundlegender Irrtümer frühzeitig stecken bleiben, so bietet doch z. B. sein Klangsystem weit mehr als das Schenkers, das auf der völlig veralteten und als unfruchtbar überwundenen Stufenlehre aufgebaut ist. Mag

---

[1] L. von Beethovens sämtliche Klaviersonaten. Ästhetische und formal-technische Analyse mit historischen Notizen von Hugo Riemann. 3 Bände. Max Hesses Verlag, Berlin.

man ferner Riemanns rhythmische Periodisierungen als gewaltsam und schematisch ablehnen, so sind sie doch aber ein energischer erster Versuch, den Strom des rhythmischen Lebens in der Musik unserer Meister zu bändigen und zu ordnen. Die Ergebnisse der Motivlehre Riemanns haben aber uns allen so viel wertvollste Erkenntnisse gebracht, daß man dem Forscher allezeit dankbar sein muß, und stets mehr den Nachdruck auf das positiv Wertvolle dieser Lehre legen sollte, als ihre Mängel in der Grundlegung und Anwendung durch Riemann selbst einseitig hervorzukehren, vor allem nicht, wenn man nichts begründeteres und praktisch fruchtbareres zu bieten hat. Das hat aber Schenker z. B. keineswegs. Er zählt nach wie vor die Musik nach Takten ab, und glaubt genug geleistet zu haben, wenn er einen ersten und zweiten Gedanken nebst Übergängen und Anhängen feststellte. Die Frage nach der rhythmischen Struktur der großen und kleinen Bauglieder wird kaum je gestellt. Und dieser Mangel fast jeder Fragestellung zeugt meines Erachtens von einem naturalistischen Musikertum, über das Schenkers sehr selbstbewußter Ton seiner Ausführungen und sein ständiges feindselig herausforderndes Umsichblicken nicht täuschen kann.

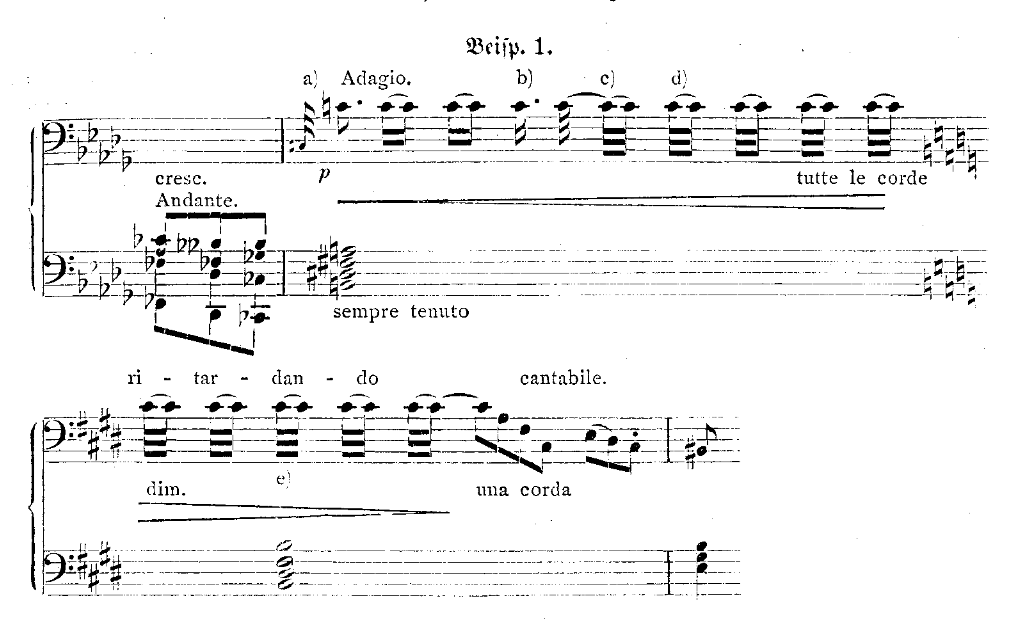
Von den häufigen Schwerpunktsumdeutungen im ersten Satze von op. 111 bemerkt er nichts. Über ein rhythmisches Rätsel wie die Doppeltaktpause am Schlusse des Scherzo in op. 110 hat er kein Wort zu sagen. Die berühmte Bebetonstelle in der Einleitung zum arioso dolente der gleichen Sonate, deren Text er zum ersten Male richtig stellt, bleibt als rhythmisch-formales Problem bei ihm unerledigt. Daß der sogenannte erste und zweite Gedanke in op. 109 keineswegs zwei Gedanken sind, sondern unter einem großen zusammenhängenden rhythmischen Atemstrome erfaßt werden müssen, davon ahnt Schenker nichts. Auch Riemanns Periodisierung zerspaltet die Einheit dieses Flusses, aber Riemann gliedert doch überhaupt und macht die Gliederung an sich zum Grundprinzip seiner ganzen Arbeit, während sie für Schenker keine verpflichtende Bedeutung hat. Infolgedessen ist das formal-analytische Ergebnis der Arbeit Schenkers gering, unendlich geringer als das Riemanns, einfach schon deshalb, weil sie gar nicht ernstlich in Richtung auf ein solches Ziel hin geführt wird, während Riemanns Analysen nie das Streben nach begrifflich-psychologischer Vereinheitlichung und Klärung des formalen Tatbestandes verkennen lassen.

* * *

Ich möchte meine kritischen Ausführungen nicht in dieser allgemeinen Fassung abschließen. Erst ein Abwägen gegensätzlicher Auffassungen eines bestimmten musikalischen Gebildes kann Klarheit in das Für und Wider der Anschauungen bringen. Darum sei hier die Einleitung zum Arioso dolente des op. 110, eine den Meisten wohl ziemlich rätselvolle Musik, hier einer formal-analytischen Betrachtung unterzogen, indem die Auffassung Riemanns, Schenkers und die meine gegeneinander gestellt werden.

Zuvor sei der textkritischen Verdienste Schenkers um diese Einleitung gedacht. Sie bestehen in der Richtigstellung des Taktes 5 mit dem langausgesponnenen Bebeton auf a″. Zuerst weist Schenker aus den Handschriften nach, daß das erste Vorschlags-a (s. Beisp. 1 bei a) eben als Vorschlag gedacht ist, also metrisch nicht zählt. Das [Notenbeispiel] ist also wie eine gebrochene Oktave [Notenbeispiel] zu nehmen, und zwar hat das untere (von Beethoven als Vorschlag geschriebene) a mit dem Schwerpunktsakkord der linken Hand zusammenzufallen, das obere a schlägt nach. Die wichtigere Feststellung Schenkers ist aber, daß zwischen dem punktierten Sechzehntel (s. Beisp. 1 bei b) und dem folgenden ersten Zweiunddreißigstel keine Bindung beabsichtigt ist, daß dagegen die ersten drei Zweiunddreißigstel zu einem punktierten Sechzehntel durch Bindung zusammengenommen werden (s. Beisp. 1 bei c). Die folgenden Zweiunddreißigstel (d) werden dann immer je zwei und zwei aneinandergebunden, aber nicht (wie zuvor die Sechzehntel zwischen a und b) in synkopischem Sinne, sondern in schlichter Zusammenziehung (schwer—leicht). Endlich hat man die letzten drei Zweiunddreißigstelgruppen (e) des Bebetones als eine zögernde Triole aufzufassen. Sie stehen also an Stelle vier solcher Gruppen. Der begleitende Schwerpunktsakkord der linken Hand (h dis fis h) hat also erst bei der drittletzten Gruppe, so wie es aus Beethovens Handschrift hervorgeht, einzusetzen. Das Textbild der Stelle stellt sich also nach den durch Schenker aufgedeckten ursprünglichen Absichten Beethovens so dar:

Beisp. 1.



Erst auf Grund solcher authentischer Festlegung des Textes läßt sich die Frage nach der Sinngliederung der Einleitung exakt beantworten. [Übrigens ist Schenker im Takt 4 ein Schreib- oder Stichfehler untergelaufen. Das fünfte Viertel dieses Taktes beginnt bei ihm mit einem Achtel-g(!)

statt einem Sechzehntel: .]

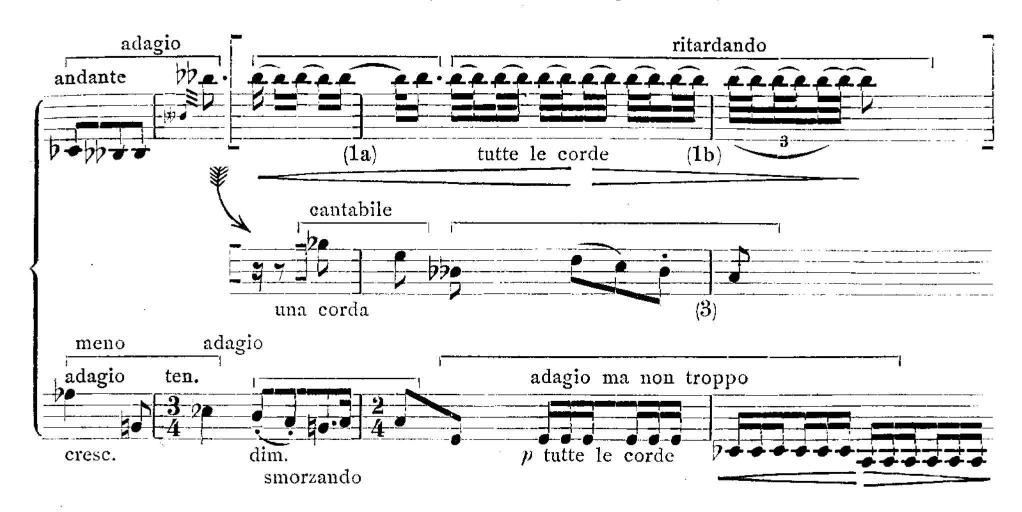
Was hat nun Schenker über diese Einleitung formal-analytisch zu sagen? Er widmet ihr fast $5^1/_2$ gedruckte Seiten großen Notenformates. Hat man sich aber durch diese Fülle von Worten hindurchgearbeitet, so ist man sich weder über den rhythmischen Aufbau des Satzes noch über seine klangliche Entwicklung klar geworden. Ich kann nicht annehmen, daß Schenker ein Eingehen auf den Gliedbau des Stückes vermeidet, weil er es für unnötig hält. Das Verhalten unsrer Pianisten ihm gegenüber müßte ihn hinlänglich von der dringenden Notwendigkeit einer eingehenderen Analyse überzeugt haben. So muß man annehmen, daß Schenker selber gar nicht bemerkt, daß hier Probleme des Aufbaus vorliegen; das geht auch z. B. hervor aus seiner Bemerkung über das fehlende achte Viertel im vierten Takte der Beethovenschen Notierung. Man muß eben einsehen, daß Beethovens C-Takte überhaupt keine Takte im Sinne metrischer Abmessung der Zeitstrecken zwischen zwei Motivschwerpunkten sind, daß also seine Taktstriche und Taktvorzeichen rein mechanisch abzählen, und da ist es freilich verwunderlich, wenn man einmal acht, dann aber nur sieben Viertel zählt. Diese Verwunderung löst sich aber, sowie man sich über das Verhältnis von Takt und Motiv generell sowohl, als auch in diesem Falle hier klar ist, und daraufhin einsieht, daß Beethovens Taktstrichsetzung (hier wie oft) ganz unverbindlich ist für die Klarstellung dieses Verhältnisses. Hat man das aber eingesehen, so wird man nicht zögern, in einer analytischen und pädagogischen Darstellung des Textes die Taktstriche dem motivischen Sachverhalte anzupassen, was Schenker freilich einen unerlaubten Eingriff in das Kunstwerk und die Rechte seines Schöpfers nennen würde.

Nun zu Riemanns Analyse. Die Behandlung dieser Einleitung durch ihn steht leider im Zeichen, welches das Analysenwerk zumeist kennzeichnet: dem der Kürze, die hier zum völligen Sichausschweigen wird. Alle Aufklärung muß der Leser hier den Gliedbauzahlen und Klangzeichen entnehmen, die der analytischen Skizze beigegeben sind, die aber nicht hinreichen würden, Aufklärung zu bringen, selbst wenn sie aus einer restlos klaren Durchdringung des Sachverhaltes gewonnen wären. Was soll man aber sagen, wenn man entdeckt, daß Riemann seine Gliedbauzahlen aus einer Textunterlage gewinnt, die aus Versehen drei Achtel des Schwebetones a″ unter-

drückt. Welchen Wert hat da noch das Einspannen der rhythmischen Entwicklungen ins achtmotivige Satzschema mit Hilfe fortwährender Umdeutungen, Auslassungen, Dehnungen und Anhänge. Aber auch abgesehen von dieser verdrießlichen Textentstellung kann man der von Riemann vorgeschlagenen Bauordnung nicht zustimmen, denn sie deckt sich durchaus nicht mit dem Verlauf der klanglichen Spannungen und Entspannungen. So entschieden ich also auch Riemanns analytische Deutung hier ablehnen muß, so ist doch der Wille zur Deutung auch hier herrschend, und das erhebt seine Behandlung grundsätzlich über die Schenkers.

Es mag nun in aller Kürze eine Lösung der Frage nach dem Gliedbau dieser Einleitung versucht werden. Zu ihrer psychologisch-theoretischen Unterlage müssen die Ausführungen dienen, die ich in meiner „Elementartheorie der Musik" (Leipzig 1911) zur Frage Rhythmus, Motiv und rhythmischer Gliedbau systematisch skizzierte, sowie meine Arbeit: „Zur psychologischen Begründung des Rhythmus usw." in der Riemann-Festschrift, S. 100 ff. (Leipzig 1909). Sie stellen fest, daß sich alle zeitlich-rhythmische Formung zurückführen läßt auf wenige Motivtypen, deren unterschiedliche Formen (steigend, fallend, steigend-fallend) sich nach meinen neueren (bisher unveröffentlichten) Untersuchungen nur als Abwandlungen eines motivischen Grundtypus zu betrachten sind. Aus den Motivtypen bilden sich Motivreihen in zweizeitiger oder dreizeitiger Zahlenordnung, und diese Reihen gliedern und gruppieren sich zu Ordnungen, und zwar nach dem gleichen Gestaltungsprinzip, das die Motivzeiten und ihre Inhalte zu Motiven zusammenballte. So sind es also nur zwei psychische Prinzipien, das der qualitativen und das der quantitativen Beherrschung und Formung des von der Natur der Zeitwahrnehmung dargebotenen Stoffes, aus denen sich das gesammte Erlebnis dessen, was man unter Rhythmus und rhythmischen Erscheinungen in der Musik versteht, entwickeln lassen. Hiervon ausgehend gelangt man zu einer geschlossenen systematischen Erklärung und Darlegung der musikalisch-rhythmischen Tatsachen. In einem so entwickelten System des rhythmischen Gliedbaus der Musik wird der achtmotivige Satz als eine, und zwar als die am häufigsten verwendete, populärste Form des Aufbaus von Gruppen zum musikalischen Satze erkannt werden; man wird aber zugleich auch bemerken, daß in der freier und kühner geformten Kunstmusik jeder andere Gruppenzusammenschluß möglich und den Meistern geläufig ist. Vor allem muß man die Dreiergruppe neben der Zweiergruppe als Bauglied anerkennen, ohne sie, wie es Riemann ständig versucht, durch Annahme von Anhangsmotiven aus der Zweiergruppe oder Konstruierung von Auslassungen aus dem Halbsatze abzuleiten. Auf Grund solcher Voraussetzungen gelangen wir zu folgendem Aufbau der Einleitung, die in Form einer Melodieskizze dargestellt werden möge. In dieser erscheint der musikalische Verlauf nach Motivgruppen geordnet, von denen jede eine Zeile bildet, die sich zu höheren Baugliedern zusammenschließen, wie die Verse eines Gedichtes zu einer Strophe. Hier stehen also die rhythmischen Korrespondenzpunkte untereinander, wie etwa die Reimstellen in den Versen eines Gedichtes:





Nach der Disposition unserer Skizze gliedert sich die Einleitung in zwei Sätze. Diese Gliederung ergibt sich aus dem Flusse der Klangbewegung, der bestimmt wird von dem Streben die tonräumliche Vorstellung neu zu zentrieren. Dem ersten Satze fällt dabei die Rolle zu, die tonräumliche Vorstellung von der Terz as-c (dem tonräumlichen Zentrum des voraufgegangenen Scherzo) zu der im dritten Grade subdominantisch verwandten Terz ces-es (in der Molldreiklangsform as ces es) hinüberzulenken. Die endgültige Festlegung der Terz ces-es als neues tonräumliches Zentrum bringt dann der zweite Satz, in dem er sie subdominantisch vertieft umgreift (verm. Quint es-heses und Terz fes-as). Auf diesen klanglichen Spannungsgipfel fällt zugleich auch der linear-melodische Gipfel, der lange Bebeton heses, der auch in das rhythmische Erleben der Gesamtmelodie durch die extatische Dehnung und Hemmung des Melodieflusses, die er in sie hineinträgt, den Zustand stärkster Spannung herbeiführt. Die Einheitlichkeit des Melodiestromes der ganzen Einleitung ist also gewahrt, seine natürliche, lebendig überzeugende Führung wird dem Pianisten gelingen, wenn er seine Gipfelung erkannte, und die Etappen, in denen er diesem Gipfel zuströmt und von ihm abebbt, beherrscht. Diese Etappen der Entwicklung sind in unsrer Gruppeneinteilung (Zeilenanordnung) zum Ausdruck gebracht. Sie im einzelnen durch Hinweis auf ihren tonräumlichen Bewegungsgehalt zu begründen, darauf muß hier verzichtet werden. Doch unterlasse es der Leser nicht, diese Prüfung der Berechtigung der vorgeschlagenen Gliederung durch Analyse der Klangbewegung vorzunehmen.

Im zweiten Satze ist die Einschaltung, die das lange träumende Stehenbleiben auf heses bedeutet, durch Einklammerung der beiden Motive anzudeuten, versucht worden. Der schlichte rhythmische Aufbau würde in der Richtung des Pfeiles verlaufen und zu einem Satzbau führen, der aus zwei streng korrespondierenden Dreiergruppen besteht. Die völlig naturalistische Behandlung, die unsere Pianisten dem Bebeton in ihrer Unkenntnis seiner motivischen Gestalt zuteil werden lassen, hat, wie man sieht, einer streng rhythmischen (agogisch natürlich frei pulsierenden) Behandlung zu weichen. Jeder Ton, den Beethoven schrieb, muß voll erlebt und dargestellt werden gemäß dem motivischen Sachverhalt und den Vortragsangaben der Meister. Die den Taktstrichen unterstellten Gliedbauzahlen (2) (5) usw. geben die schweren, herrschenden Motive jeder Gruppe an, in denen die klangliche Bewegung ihre relativen oder absoluten Entspannungswerte erreicht. Ein Zusammenfassen dieser Hauptstationen der musikalischen Entwicklung läßt erst die Musik der Einleitung zum einheitlichen Erlebnis werden und damit ihre Schönheit erkennen.

* * *

Nach dieser vergleichenden Gegenüberstellung der drei analytischen Deutungen der Einleitung mögen abschließend noch einige Worte der pädagogisch-graphischen Darstellung des Tatbestandes einer solchen Deutung gewidmet werden. Schenker hält Beethoven für einen über jede Kritik erhabenen vollendeten Textdarsteller seiner Ideen und ihrer Formung, und bezeichnet

daher jeden Versuch einer Änderung als Anmaßung. Selten wohl zeigte sich Beethoven peinlicher um die Darstellung seiner musikalischen Gestalten bemüht, und zugleich auch pädagogisch unbeholfener in der Notierung als hier in dieser Einleitung. Die Wahl des C-Taktes allein, der den Einblick in die Motivordnung fast unmöglich macht, die Häufung dynamischer und agogischer Vorschriften in Worten und Zeichen, die ganz überflüssige enharmonische Umdeutung des hes-es zu a, die das Notenbild mit Versetzungszeichen verwirrend durchsetzt und überlädt, und so manche andere echt Beethovensche Eigenwilligkeit der Notation lassen seine Niederschrift als pädagogisch wenig empfehlenswert erscheinen.

Hier kann durch wohldurchdachte Änderungen der Textdarstellung, die natürlich nie den tonräumlichen und rhythmischen Inhalt der Musik berühren dürfen, viel für die Erziehung zum vernunftgemäßen Vortrage solcher Musik getan werden. Das war auch der leitende Gedanke aller ernsten Herausgeber (wie z. B. Bülow und Riemann), und das macht ihre Arbeit auf alle Fälle achtungswert, mögen sie sich in den Mitteln auch vergriffen haben. Schenkers Autoritätsglaube führt aber nicht weiter. Über die Mittel und die Grenzen einer pädagogischen Textbearbeitung läßt sich streiten. Ich meine, in einer gesonderten Analyse, die man neben dem Urtext wie einen Kommentar gebraucht, kann man schon sehr weit gehen, und soll es auch. Je mehr dort das Notenbild vom Urtexte abweicht, um so mehr wird es den Studierenden zum Nachdenken anregen. Wer z. B. den Urtext und die hier gebotene Skizze der Einleitung als zwei graphische Fassungen eines musikalischen Inhaltes erkannt hat, muß zugleich auch über die Gestaltung dieses Inhaltes zu einer gewissen begrifflichen Klarheit gelangt sein (zureichendes theoretisches Wissen vorausgesetzt), und aus solcher klaren kunsttheoretischen Einsicht heraus wird er imstande sein (hinreichendes technisches und musikalisches Ausdrucksvermögen vorausgesetzt), diese Musik klar und natürlich, vielleicht auch (ist er von Natur hierzu begnadet) schön und ergreifend erklingen zu lassen.

Bücherschau

Anton, Karl. Hans Thoma der Maler als Musiker, Dichter und Mensch. Mit 20 Bildern, von Hans Thoma selbst beigesteuert, und dem neuesten, bisher unveröffentlichten Bildnis des Meisters. 8⁰, V u. 42 S. Karlsruhe 1919, G. Braunsche Hofbuchdruckerei. 3 *M.*

Bach-Jahrbuch. 15. Jahrgang 1918. Im Auftrage der Neuen Bachgesellschaft herausgegeben von Arnold Schering. 156 S. 8⁰. 1 Bildnisbeigabe. Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel. 10 *M.*

Hans Luedtke eröffnet das Jahrbuch mit seiner Dissertation über „Seb. Bachs Choralvorspiele“. Soviel zu diesem Thema beigetragen ist, es bleibt noch viel zu tun, sobald man rein geschichtlichen Entwickelungslinien oder ästhetisch-analytischen Fragen nachgehen will, wie sie Spitta, Pirro und Schweitzer angeregt haben. Luedtke sucht beiden Richtungen nachzuarbeiten, indem er die von Bach vermutlich benutzten Gesangbücher feststellt und ihre Melodien einer genauen Vergleichung mit den Choralvorspielen dienstbar macht. Daraus ergeben sich neue Gesichtspunkte für die formale und tondichterische Betrachtung, während die Gegenüberstellung mit Vorläufern und Vorbildern zu einer mehr geschichtlichen Einordnung der Werke führt. Nach einer wertvollen und selbständigen Übersicht über das von Bach verwertete hymnologische Material gibt L. eine kurze Orientierung über die liturgische Stellung des Orgelspiels. Er hält sich hier ganz an Rietschel, ohne sich auf weitere Nachforschungen und Quellenstudien einzulassen. Und auch später, wo es sich um die Formen des Choralspiels handelt, genügen ihm die leicht zugänglichen Neudrucke alter Musik. Wenn wir auch auf diesem Gebiet gut versorgt sind, so wäre es doch zweckmäßig gewesen, auch handschriftliche Werke mit heranzuziehen, um den Hintergrund stärker zu belichten. So bringt die Arbeit mehr eine Benutzung und Auswertung des neu vorliegenden Materials als eine weitgreifende, alle Manuskripte und Berichte durchdringende Quellenstudie. Aber auch bei dieser Beschränkung ist die Einzelbetrachtung nutzbar geworden, besonders in den Abschnitten, die von der tondichterischen Idee

der Choralvorspiele sprechen. Die Abhandlung gliedert sich in die Abschnitte: „die Vergeistigung der geschichtlichen Formen im Spiegel Bachschen Schaffens“ und „Bachs Choralwerke als Tondichtungen“. Diese Zweiteilung in einen geschichtlichen und ästhetischen Teil ist indes nicht immer eingehalten. Beide Anschauungs- und Einstellungswinkel schneiden und begegnen sich, sobald ein Stück nach Gesamtbau und Ausdrucksintensität untersucht wird. Darin liegt eine gewiße Unübersichtlichkeit der fortschreitenden Werkbetrachtung, die weiter zu einem Vorwegnehmen späterer Ergebnisse führt. Die geschichtlichen Linien der Arbeit ergeben sich aus biographischen und liturgischen Bindungen. Die Steigerung von der Intonation der alten Zeit zum Böhmschen Typ spiegelt sich in Bachs Lüneburger Zeit, die Entwicklung der liturgischen Cantus Firmus-Durchführung zum Orgelchoral in den Jahren, wo Bach in Arnstadt und Mühlhausen amtierte, während das Weimarer Orgelbüchlein und die Choralphantasie der Weimarer und Leipziger Zeit zugehören. In dieser Gruppierung werden Bachs Werke von Luedtke untersucht, wobei sich aufschlußreiche Einblicke in Form, liturgische Verwertung und auch in tondichterische Ideen ergeben. Vor allem ist die „Vergeistigung“ der alten Formen gut herausgearbeitet, das Durchdringen und Zusammenfassen des Überlieferten. Im einzelnen kommen noch Bemerkungen zum Vortrag und anregende Gedanken zur Deutung der Kontrapunkte hinzu, so wenn z. B. die erste Cantus firmus-Zeile singt „das Jesulein soll doch mein Trost“, während der Kontrapunkt ergänzt: „Mein Heiland soll und bleiben“. Nach dieser analytischen Seite hin zeigt die Arbeit eine ganze Reihe von ergiebigen und gut verwerteten Beobachtungen, nur müßte Luedtke nicht schreiben: „da m a l t Bach die Worte ‚All' Engel und Himmelsheer‘ durch auf- und absteigende Tonleitern.“ So einfach liegen die Verhältnisse zwischen dichterischer Idee und tonlichem Ausdruck nun doch nicht. Der Verfasser gibt diesem vielumstrittenen Problem keine eigene Lösung, sondern hält sich lediglich an die klangliche Spiegelung und Auswertung der zu Grunde liegenden Texte. Er bietet im zweiten Teil seiner Arbeit eine ausführliche Untersuchung über Wort und Ton in den drei Choralpartiten, dem Orgelbüchlein, dem dritten Teil der Klavierübung und den 18 Choralen. Überall werden die Texte zur Erklärung herangezogen, wobei sich manche eigenen Problemstellungen und Lösungen ergeben. Ich erwähne nur das Choralvorspiel „Sei gegrüßet, Jesu gütig“, das sich nach Luedtke mit der achten Variation an das Abendmahlslied „O Jesu, du edle Gabe“ anschließt, oder das „Orgelbüchlein“, das im Hinblick auf das Kirchenjahr erklärt und charakterisiert wird, oder endlich die Choralbearbeitungen, die Luedtke mit Einlagen für die Johannespassion und das Weihnachtsoratorium in Zusammenhang bringt. Daß Bach solche Zwischenspiele bei der ersten Aufführung der Johannespassion gebracht hat, unterliegt wohl keinem Zweifel, wenn man an die Vorgeschichte seiner Leipziger Anstellung denkt. Luedtke nimmt für diese Einfügungen drei Stellen an, die er durch die Choralbearbeitung von „Vater unser im Himmelreich“ (Str. 3), durch die Choralphantasie „Christus, der uns selig macht“ und durch die Choralbearbeitung von „Valet will ich dir geben“ ausfüllt. Diese Einschaltungen ordnet er mit Glück in die musikalische und gedankliche Entwicklung der Passion ein, ohne allerdings damit mehr als e i n e Lösung von vielen anderen ebenso leicht denkbaren Möglichkeiten zn geben. Für das Weihnachtsoratorium werden ähnliche Vorschläge gemacht, die mit dem allgemeinen Entwicklungsgang der Gedanken verbunden, eine sinngemäße Einfügung der Orgelstücke ermöglichen. Der Schlußteil der Arbeit behandelt die Schüblerschen Choräle, den dritten Teil der Klavierübung und die 18 Choräle in liturgischer und tondichterischer Beziehung. Auch hier werden neue Anregungen im Anschluß an eine genaue Untersuchung der Textvorlage gegeben, denen man zum größten Teil beipflichten kann. Eine kurze praktische Anleitung zum Spiel der Choralvorspiele weist den Verfasser auch als erfahrenen Organisten aus. Überhaupt wäre es zweckmäßig, wenn nach diesen Ergebnissen einmal eine praktische Ausgabe der Choralvorspiele erscheinen würde, die neben der Musik auch den zugehörigen dichterischen Text bringt und die weiterhin auch die Noten des Cantus firmus durch Markierung herausheben könnte. Im ganzen führt Luedtkes Arbeit die tondichterische Betrachtung der Stücke ein gutes Stück vorwärts, wenn er auch grundsätzliche ästhetische Fragen wie eingehende historische Quellenstudien vermeidet. Nach dieser Richtung hin erschöpft auch er das Thema nicht ganz und läßt weiteren Studien freie Bahn. Für die Praxis aber zeigen sich gangbare Wege zu einem dichterisch und musikalisch gesicherten Spiel der Werke. — An zweiter Stelle des Jahrbuchs

behandelt Reinhard Oppel „das Thema der Violinchaconne und seine Verwandten." Im Gegensatz zu Schweitzer und Spitta sieht er als Grundstock nur das absteigende Tetrachord der D moll-Tonleiter an und stützt seine Behauptung durch viele Stellen, in denen das Tetrachord unverhüllt oder in Umkehrung als melodisches Grundschema auftritt. Seine Zurückführung auf ein musikalisches Urmotiv hat starke Beweiskraft, denn aus diesem melodischen Trieb läßt sich die Variationsweise viel leichter und natürlicher ableiten als aus dem Schweitzerschen Gesamtthema. Oppel weist das gleiche Tetrachordmotiv noch in vielen andern Werken Bachs nach und verfolgt es weiter bei Vorläufern und Zeitgenossen und auch über Emanuel Bach hinaus bis zu Beethoven. Ein Beitrag, der für Stilgeschichte und Kompositionstechnik gleich wertvoll ist. — Hans Joachim Moser gibt „Gesangstechnische Bemerkungen zu Joh. Seb. Bach". Er greift da ein interessantes, bisher kaum beachtetes Gebiet auf, wenn er die Anforderungen untersucht, die Bach an seine Sänger stellte. Nach einer kurzen Orientierung über die instrumentale Natur der Bachschen Singstimmen werden Beispiele gebracht, die ohne weiteres beweisen, daß Bach für bestimmte Gesanggrößen schrieb und sich ihren Eigenheiten und ihrem Können anpaßte. Besonders interessant sind Mosers Ausführungen über die verschiedenen Baßpartien. Da wird bald ein Umfang von E—cis[1] verlangt, bald ein „Rumpelbaß", bald ein schnelles Umspringen von der Höhe in die Tiefe, ein Durcheilen zweier Oktaven usw. Auch von der Phrasierung, den Gesangsmanieren, dem tonmalerischen Ausdruck spricht Moser unter Hinweis auf charakteristische Stellen der Kantaten. Daß diese spezielle Untersuchungsmethode für die Praxis von Bedeutung ist, weiß jeder Dirigent, der verschiedene Kantaten mit den gleichen Solisten besetzen muß. Aber auch rein geschichtlich kann sich daraus manches für die Datierung einzelner Werke ergeben, sobald sich eben eine Sängergröße durch gleiche kompositorische Forderungen fest umreißen läßt. Leider fehlen uns da noch immer Nachrichten, und so müssen Hypothesen tatsächliche Feststellungen ersetzen. — Der Herausgeber Arnold Schering steuert zwei Beiträge über „Gottfried Reiches Leben und Kunst" und über „Joh. Phil. Kirnberger als Herausgeber Bachscher Choräle" bei. Der Aufsatz über Reiche bringt eine Zusammenfassung aller Nachrichten über sein Leben und Schaffen. Ein Stich, der 1727 nach dem Bild Haußmanns angefertigt wurde, und der im Bachjahrbuch erstmalig veröffentlicht wird, zeigt Reiche mit seiner Trompete und einem Notenblatt, das ein schmetterndes, virtuoses Fanfarenstücklein enthält. Schering geht allen Dokumenten, die er durch neues Aktenmaterial noch vermehren kann, mit großer Liebe nach und entwirft mit wenigen Strichen ein hübsches Bild von der alten Trompeterkunst und ihrem größten Meister. Im Aufsatz über Kirnberger ergibt sich aus Briefen an J. G. J. Breitkopf, daß Kirnberger der eigentlich treibende Pol in den langen Verhandlungen zur Herausgabe der Choräle war. In größter Uneigennützigkeit versprach Kirnberger, die Handschriften Breitkopf zu schenken, wenn er nur ein einziges gedrucktes Exemplar erhielte. Aber auch dieses Entgegenkommen half nicht viel. Kirnberger forderte deshalb sechs Jahre nach seinem ersten Schreiben die Handschriften wieder zurück. Bald darauf starb er, und nun ging Breitkopf im Jahre 1784 endlich an die Drucklegung, die Emanuel Bach redigierte. Schering knüpft an diese Leidensgeschichte der Choralausgabe Bemerkungen über die Leipziger und Berliner Musikpflege, über die empfindsame Art eines Doles und Hiller, denen in Berlin die Vorliebe zum gelehrten Kontrapunkt gegenüberstand. Und er zitiert das schöne Wort, das Kirnberger aufbewahrt hat: „Der ehemals große J. Seb. Bach pflegte zu sagen: Es muß alles möglich zu machen seyn, und wollte niemals von nicht angehen etwas wissen." — Den Schluß bildet eine „Übersicht über die wichtigsten in Zeitschriften erschienenen Aufsätze über Seb. Bach aus den Jahren 1915—1918." Sie ist von Gotthold Frotscher zusammengestellt und gibt einen kurzen sachlichen Auszug aus den Beiträgen, die sich in verschiedenen Musikzeitungen verstreut finden.

Georg Schünemann.

Bachmann, Ph. Georg Friedrich Steinmeyer, geb. am 21. Okt. 1819. Seiner Geburt u. seinem Leben zum Gedächtnis. 21. Oktober 1919. 8⁰, 26 S. Öttingen 1919. Für d. Buchhandel zu bez. durch d. Buchhandlg. des Vereins f. innere Mission, Nürnberg, Ebnergasse. 3 *M*.

Blessinger, Karl. Die musikalischen Probleme der Gegenwart und ihre Lösung. Lex. 8⁰, IV u. 148 S. Stuttgart 1920, Dr. Benno Filser Verlag. 14 *M*.

Bußler, Ludwig. Musikalische Formenlehre. 4. Aufl., durchgesehen u. erweitert von Dr. Hugo Leichtentritt. 8°, XVI u. 240 S. Berlin 1920, C. Habel. 10 M.

Fröhlich, Kurt. Auf Flügeln des Gesanges. Ein musikalischer Büchmann. 8°, VII u. 343 S. Leipzig 1920, Breitkopf & Härtel. 10 M.

Griesbacher, P. Bruckners Te Deum. Studie. 8°, VIII u. 158 S., mit 24 S. Notenbeispielen u. mehrn. Tafeln. Regensburg 1919, Fr. Pustet.

Griesbacher, P. Bruckners Te Deum. Führer. VIII u. 40 S. Regensburg 1919, Fr. Pustet.

Hauer, Josef, Über die Klangfarbe. (Wien, Eigentum des Autors.)

Das ungemein schwierige und trotz der grundlegenden Arbeiten von Helmholtz noch verhältnismäßig wenig in seinem Dunkel durchforschte Gebiet der Klangfarben erfährt in dieser kleinen Schrift nicht mehr als eine streiflichtartige Behandlung. Sie stellt den an sich beachtenswerten Versuch dar, die Lehre von den Klangfarben von der physikalischen auf psychologische Basis zu ziehen. Doch sind die Ausführungen nur skizzenhaft, großenteils sogar aphoristisch gehalten, und zwar in einem Maße, daß man die Veröffentlichung in dieser Form bedauern muß; vielfach treten an die Stelle von Sätzen nur einzelne Schlagworte, und zudem sind die Ausführungen durchgängig mit Zitaten untermischt, die, wie der Verfasser bemerkt, „aus gelegentlichen Notizen seines Freundes Ferdinand Ebner" stammen. Über den Charakter gelegentlicher Notizen kommen aber die Zusätze Hauers auch nicht wesentlich hinaus, und dem Leser ist es überlassen, oft selbst eine ganze Reihe logischer Brücken von einem der sprunghaften Gedanken zum andern zu konstruieren. Die Aufzeichnungen Ebners enthalten mitunter feinsinnige Gedanken, die auch wesentlich andere Deutungen zuließen, als sie durch Hauer erfahren; immerhin ist es schwierig, auf Grund der wenigen Notizen hierüber ein geschlossenes Bild zu gewinnen. Hauer läßt die instrumentalen Klangfarbenwirkungen außer acht, um nur die akkordlichen ins Auge zu fassen; um so verwunderlicher ist es, daß Stumpfs tonpsychologische Resultate unerörtert bleiben. Die Klangfarbe erklärt der Verfasser aus dem Intervallverhältnis vom Grundton und dem höchsten der stärker hervortretenden Obertöne. Schon das ist vage und kann außerdem bestenfalls eine Komponente der Klangfarbe bedingen. Mit der Ausführung, daß die musikalische Phantasie ganz andere Klangfarben herstelle, als sie in der Natur geschaffen sind, scheinen bedeutungsvollere Ansätze gegeben, die aber nur zu Erörterungen allgemeiner Art hinleiten; denn während die verschiedenen Intervalle durch ihre mathematisch-physikalischen Schwingungsverhältnisse und an sich geschickte schematische Zeichnungen erläutert werden, zielt die Schrift von hier ziemlich unvermittelt auf die Gewinnung ästhetischer Richtlinien durch Beschreibung der Tonartscharaktere, und zwar in einer nicht wesentlich andern Weise, als sie sich schon in Berlioz' ästhetischen Ausführungen über die Tonartsstimmungen finden. Besser gelingt dem Verfasser die Darstellung, daß der Charakter der Tonarten nicht ursprünglich absolut, sondern durch die Relativität der Intervalle gegenüber der konventionellen Mitte des C bedingt ist. Gänzlich unhaltbar hingegen ist der Versuch, bestimmte Intervallcharaktere mit instrumentalem Klangausdruck in Zusammenhang der Art zu bringen, daß man z. B. „in der Oktave den reinen Klangcharakter der Oboe erlebe", oder „bei der Quint an Trompeten denke" usw.; solche Eindrucksverknüpfungen sind assoziativ und bleiben rein individuell. Gleichfalls individuell aber und zumindest sehr überflüssig sind beiläufige Bemerkungen, die den Typus „musikfremder Menschen" mit dem eingeklammerten Zusatz „Wagnerianer" erläutern, oder eine Bemerkung wie die, daß „Beethoven z. B. in seinen Finalis (sic!) . . . oft zu deutlich (banal) geworden" sei. Zudem ist nicht recht einzusehen, was solche persönliche Farbenbekenntnisse mit der Lehre von den Klangfarben zu tun haben. Den 15 Seiten der teilweise mehr gestammelten als ausgeführten Schrift sind noch vier Seiten Zitate aus Goethes Farbenlehre „zum Vergleich" beigegeben; in der Ausführung dieses Vergleichs wäre aber eine Hauptaufgabe gelegen. Sollen die Ideen, die keimhaft unter dem ungesichteten Material an die Oberfläche drängen, als Beitrag zur Klangfarbenlehre einen wissenschaftlichen Wert gewinnen, so wären sie zunächst einmal aus ihrer ungereiften Fassung auf die Stufe einer klaren und organisch zusammenhängenden Darstellung zu bringen.

Ernst Kurth.

Heumann, Hugo. Das Violoncello-Spiel. Anleitung zu sicherem Greifen und lockerer Bogenführung. Eine pädagogisch-technische Studie. 8°. 36 S. m. Figuren u. 2 Tafeln. Leipzig 1920, Carl Merseburger. 3 M

Jöde, Fritz. Musik und Erziehung. Ein pädagogischer Versuch und eine Reihe Lebensbilder aus der Schule. gr.-8. 143 S. Wolfenbüttel 1919, J. Zwißler. 8.50 M

Koch, Friedrich E. Der Aufbau der Kadenz und anderes. Ein Beitrag zur Harmonielehre. Kl. 8°, XI u. 53 S. Leipzig 1920, C. F. Kahnt. 2.50 M.

Krehl, Stephan. Beispiele und Aufgaben zum Kontrapunkt, zusammengestellt. 3. Aufl. IV u. 64 S. 30,5 × 23 cm. Berlin 1920, Vereinigung wissenschaftl. Verleger. 6.80 M.

Lach, Robert. Die Musik der turk-tatarischen, finnisch-ugrischen u. Kaukasusvölker in ihrer entwicklungsgeschichtlichen u. psychologischen Bedeutung für die Entstehung d. musikalischen Formen. Sonderabdruck aus Bd. L (der dritten Folge Bd. XX) der Mitteilungen der Anthropologischen Gesellsch. in Wien. Lex. 8°, S. 23—50. Wien 1920. Im Selbstverlag der Anthropologischen Gesellschaft.

Litzmann, Berthold. Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen. III. Band (Schluß). Clara Schumann und ihre Freunde 1856—1896. 4. unveränderte Aufl. 8°. VII, 642 S. Leipzig 1920, Breitkopf & Härtel. 10 M

Meyer, Wilhelm. Charakterbilder großer Tonmeister. Persönliches und Intimes aus ihrem Leben und Schaffen. Für junge und alte Musikfreunde dargestellt. 1. Band: Bach, Händel, Haydn, Mozart. V u. 171 S. 2. Band: Beethoven, Schubert, Rossini, Schumann, Mendelssohn, Weber. IV und 163 S. Bielefeld 1920, Velhagen und Klasing. Je 5.50 M.

Mitteilungen für die Mozart-Gemeinde in Berlin. Hrsg. v. Fritz Rückward. 38. Heft. IV. Folge, 6. Heft (S. 203—242 m. Titelbild). gr. 8°. Berlin 1919, Mozart-Gemeinde. E. S. Mittler & Sohn in Komm. 2 M.

Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg. Hrsg. ... von Dr. Ernst Mummendorf. 23. Heft. Nürnberg 1919, J. L. Schrag. (Darin: Theodor Hampe, Volkslied und Kriegslied im alten Nürnberg. I. Teil. S. 1—54).

Moos, Paul. Die deutsche Ästhetik der Gegenwart. Mit besonderer Berücksichtigung der Musikästhetik. Lex.-8°. 500 S. Berlin, Schuster & Loeffler. 26 M

Moser, Hans Joachim. Zur Methodik der musikalischen Geschichtsschreibung. (Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, herausg. von Dessoir, Band XVI, Heft 2, S. 130—145.)

Alles Leben ist eine Folge von Reaktionen, und das wissenschaftliche Leben macht hierin keine Ausnahme. Rationalismus — Irrationalismus könnte man die Pole nennen, zwischen denen es hin und her pendelt. Auf der einen Seite hatte man geglaubt, den gesamten Erfahrungsstoff in eine „Theorie" bringen zu können (ich erinnere nur an die „Affektenlehre" in der Musikästhetik, oder die „dualistischen" Harmoniesysteme bis zu Riemanns „Unterklang"-Theorem). Dieser Anschauung trat man dann mit der gegenteiligen Behauptung gegenüber, daß das wirkliche Leben sich niemals in die starren Formeln der Rationalisten bannen lasse, sondern lediglich die möglichst ausgedehnte Kenntnis individueller Erfahrungstatsachen anzustreben sei; nicht die theoretische Spekulation, sondern nur die immer erweiterte „Materialsammlung": die Massenbeobachtung, könne die Wahrheit erschließen. Heut wieder macht sich eine starke Neigung bemerkbar, auch diesen „bienenmäßigen Ehrgeiz nach Vollständigkeit" abzulehnen; der „Drang, überall Individuen anzuerkennen, auch dort, wo es sich meist bloß um Typenvertreter handelt", gilt als Übertreibung. Man sieht darin einen „Mangel an architektonischer Kraft zu vereinfachender Ideenbildung": einen Empirismus; in den Kulturwissenschaften insbesondere bekämpft man diese Einseitigkeit als Historismus.

Auch in der Musikwissenschaft hat jüngst die neue Reaktion, die Abkehr vom historischen Empirismus eingesetzt. In der Musikästhetik war sie wohl zuerst zu spüren (Halm, Pfitzner, Heuß), nun tritt sie auch in der musikalischen Geschichtsforschung deutlich hervor: in der neuen Auffassung des Stilproblems, wie wir sie bei Guido Adler und — in programmatischer Form — in Hans Joachim Mosers

Aufsatz „Zur Methodik der musikalischen Geschichtsschreibung" finden.

Moser führt etwa aus: Die Musikhistoriker sind heut überwiegend in dem naturwissenschaftlichen Schematismus Darwins und Linnés befangen; sie „suchen den noch täglich stark wachsenden Erfahrungsstoff bis in die feinsten Veränderungen auf ein umfassendes Bestimmungssystem zu verteilen und dieses unter dem allbeherrschenden Gesichtspunkt des Entwickelungsgedankens zu begreifen". Bei dieser „Rubrizierungstechnik" läuft aber der Forscher Gefahr, nur das „bloß Akzessorische", den äußerlichen Tatbestand, wahrzunehmen und überdies in der Analyse stecken zu bleiben und die Synthese zu vergessen: „So steht man schließlich verwirrt vor einer schwer übersehbaren, fast amorphen Anhäufung ungefähr gleichgeordneter Zellen, statt sich in einem hochgegliederten Organismus rasch zurechtzufinden, wo Wichtiges wichtig, Nebensächliches nebensächlich heißen darf." Moser warnt davor, „selbst unbezweifelbares ‚Sein' in ‚Werden' aufzulösen und dem Auge damit die letzten Festpunkte zu rauben, an denen sich noch das Zeitmaß der geistigen Bewegungen ablesen läßt". Konstruktionen wie etwa der, daß „die Vorliebe der Japaner für Sekundzusammenhänge ein frühes Entwicklungsstadium des Konsonanzhörens darstelle", stellt er die sinnvollere These vom „bleibenden Nebeneinander mehrerer fast unwandelbarer Völkeranlagen" entgegen, „deren jede nur zu anderer Zeit in den Vordergrund der musikalischen Ereignisse gezogen worden ist"; denn „psychologische Funktionen wandeln sich nicht so rasch wie zeitgeschichtliche Moden". Im Gegensatz zu dem üblichen ausschließlichen „Betonen, was die Zeiten unterscheidet, sie zu Epochen auseinandertrennt", muß man heut „auch dasjenige scharf beleuchten, was durchgängig — über die Wandlungen der Jahrhunderte hinweg — Gemeinbesitz der Tonsprachen geblieben ist und bleiben mußte, weil es im unwandelbaren Untergrund der seelischen Anlagen verankert lag".

Dieses „Gemeinsame nach verschiedenster Blickrichtung" glaubt nun Moser in dem zu finden, was man gemeinhin den Stil von Musikwerken oder Musikerpersönlichkeiten nennt: „Wird man auch nie den eigentlichen Kern und Inhalt als „Stil" miteinbegreifen dürfen, so umfaßt er doch gegenüber dem Einzelfall die gesamte Haltung, Prägung, Äußerungsart einer künstlerisch-schöpferischen Stelle und bildet damit einen integrierenden Bestandteil ihres Wesens." (Als Randbemerkung: auch „hier wie in aller Kunst durchdringen sich Form und Inhalt gegenseitig auf das Engste, lassen sich also nicht streng scheiden".)

Vier solche Stile zählt Moser auf: den Volksstil, den Zeitstil, den Persönlichkeitsstil und den Werkstil.

1. Der musikalische Volksstil — „auch zum Rassenstil erweiterbar" — bestimmt sich als „die allen Volksgenossen gemeinsame besondere Anlage, Musik zu hören und zu gestalten", ihr spez·fisches, „sie von den Angehörigen eines fremden Volkstums scheidendes tonkünstlerisches Empfinden". In bildlicher Vorstellung „bedeuten die verschiedenen Volksstile ein räumliches Nebeneinander, das quer zum Ablauf der Zeiten geht".

2. Im Gegensatz dazu, „rechtwinklig die Stränge der musikalischen Nationalbegabungen kreuzend", die Zeitstile. Ein jeder Zeitstil „umfaßt die für alle Angehörigen einer gewissen Epoche fast ohne völkische Begrenzung charakteristischen Eigenheiten der Ausdrucksgebung des Musikverständnisses".

3. Dann wieder „ist die Persönlichkeit, so stark Raum und Zeit sie auch beeinflussen mögen, etwas in sich absolut Neues, Einzigartiges, Unteilbares". Und so „betrifft der Persönlichkeitsstil die Charakteristik der künstlerischen Handschrift, sozusagen die Physiologie" (im Sinne von „Phänomenologie"; vgl. unten) „der einzelnen Künstlerschaft, die jenseits von räumlichen und zeitlichen Gemeinsamkeiten alle Äußerungen der schöpferischen Monade als zu dieser gehörig erscheinen läßt". Das jeweilige Verhältnis des Persönlichkeits- zum Zeitstil und Volksstil kann sich ganz verschieden gestalten: „Im allgemeinen tritt er erst dann in unser Bewußtsein, wenn er sich zu Zeit- und Volksstil in Gegensatz stellt" — Originalität! —, aber „gelegentlich kann er einen ganzen Zeit- oder Volksstil sogar in sich aufsaugen: sprechen wir von Bach-, von Mozartstil, so fassen wir gleich die meisten Zeitgenossen des betreffenden Meisters mit ein; „wir reden von Bizetstil und meinen Spanisch, von Griegkolorit und meinen Skandinavisch". Überhaupt verwischt sich in der historischen Perspektive der „Unterschied zwischen der stilistischen Persönlichkeit und ihrem zeitlichen bzw. nationalen Stilhintergrund für unser Auge".

4. Endlich ist auch der Werkstil „in gewissem Sinne eine schöpferische Instanz (nicht nur eine ‚geschaffene'), da die durch ihn erhobe-

nenen eigenwilligen Forderungen nicht bloß negativ der phantasievollen Erfindung entgegentreten, sondern diese auch höchst produktiv fördern und anregen können". Der Werkstil umfaßt auch „die akustischen Besonderheiten des Solo-, Ensemble- und Orchesterstils" und „die Unterschiede zwischen dem Vokalstil und dem Instrumentalstil in ihren verschiedenen Unterarten nach Stimm- und Instrumentengattungen, sowie in ihrer mannigfaltigen Vermischung". Alle diese Eigenheiten „sind von erheblichem Einfluß auf die Gestaltung des Gedankeninhalts, auf die dynamischen und großrhytmischen Ausmaße, das Kolorit usw. und schlagen wieder jedesmal eine verbindende Brücke zu entsprechenden Werken anderer Persönlichkeiten, Zeiten, Völker". Schließlich finden sich — „Werkstil" im engsten Sinne — „im Schaffen mancher Meister noch innerhalb einer einzelnen Gattung bedeutsame Stildifferenzen" (Lohengrin-, Tristan-, Meistersinger-, Parsifalstil; Figaro-Zitat bei Don Giovannis letztem Gastmahl — ein „stilistischer Szenenwechsel").

Die vier Stilarten erläutert Moser am Beispiel der „Euryanthe", wie folgt: „Volksstilistisch: das speziell Deutsche an dem Werk; Gegensatz: wie wäre dies Werk in Italien, Frankreich, Rußland vertont worden? Zeitstilistisch: das speziell Romantische an dem Werk; Gegensatz: wie wäre dies zur Zeit des Empire oder des Jungen Deutschland vertont worden? Persönlichkeitsstilistisch: das speziell Webersche an dem Werk; Gegensatz: wie wäre das Werk von Beethoven, Schubert, Marschner vertont worden? Werkstilistik: Das spezifisch Euryanthenhafte als Schattierung der romantisch-heroischen Operngattung; Gegensatz: wie wäre das Werk als Opera seria, als Singspiel, als Musikdrama vertont worden? Was unterscheidet es insbesondere vom Stil des Freischütz, der Preziosa, des Oberon?"

Dem begrifflichen Umfang nach stellt Moser Volks- und Zeitstil als weitere Begriffe den engeren des Persönlichkeits- und Werkstils gegenüber; der Entstehung nach scheidet er den Volks- und Persönlichkeitsstil, die „mehr auf eingeborener Naturanlage beruhen, mehr von innen heraus entstanden sind", von den mehr konventionellen, „durch mancherlei kulturgeschichtliche Einflüsse von außen her zustandegekommenen" Zeit- und Werkstilen. Daß „im künstlerischen Schaffen Natur oder Konvention niemals rein für sich allein auftreten, stets eine Mischung beider vorliegen wird", ist selbstverständlich.

Das Neue in der hier kundgegebenen musikgeschichtlichen Forschung, — worin liegt es? Ist es nicht vielleicht nur wieder eine andere Form desselben Schematismus, den Moser selbst verwirft? Spricht er doch selbst von einer „Physiologie der Künstlerschaft" und nennt die Gesamtheit seiner vier Stilkategorien „eine induktive Reihe, die vom Allgemeinen zum immer Spezielleren fortschreitet"; sind das nicht grade charakteristische Begriffe des von Moser bekämpften naturwissenschaftlichen Empirismus? Ja und nein — muß darauf die Antwort lauten; gewiß sind das auch Bezeichnungsweisen aus den Wissenschaften der Naturtatsachen; aber in dem Zusammenhang, in dem sie hier stehen, bedeuten sie etwas ganz anderes. So ist Physiologie der Künstlerschaft hier nicht „tatsächlich" (faktisch, existenziell) gemeint, sondern „wesenhaft" (eidetisch, essentiell); es wäre darum, wie schon oben angedeutet, der Ausdruck „Phänomenologie" weniger mißverständlich gewesen. Und ebenso ist der Aufstieg von der spezielleren zur allgemeineren Erkenntnis in dem hier vorliegenden Falle gar keine „Induktion" (d. h. urteilsmäßige Verallgemeinerung des Ergebnisses von mehrfacher Beobachtung empirischer Sachverhalte und Sachverhaltszusammenhänge); vielmehr haben wir es mit einer phänomenologischen „Reduktion" zu tun: einer allem induktiven „Schließen" durchaus fremden Art wissenschaftlicher Abstraktion, welche das Tatsächlich-Zufällige von dem Wesen, das bloß Akzidentelle von der Essenz scheidet. Nicht die Vielheit, die Wiederholung ist das Kennzeichen des Spezifischen, sondern die Eigenart, das Anderssein, die Verschiedenheit; diese Eigenart ist vielleicht nur ein einziges Mal in der Wirklichkeit vorhanden. Als Einheit ist mir das Spezifikum „Euryanthe" gegeben, nicht als eine Vielfältigkeit von Arien, Ensembles, Akkordfolgen, Kontrapunkten; die Untersuchung dieser letzteren Sachverhalte setzt, sofern sie das Wesenhafte des Werkes näher erweisen soll, bereits das unmittelbare, ungeteilte Erlebnis der nun erst zu analysierenden spezifischen Einheit voraus. (Vgl. hierzu Husserl, Logische Untersuchungen, Band II, 2. Aufl., Halle 1913, S. 106 ff.; derselbe, Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie, im Jahrbuch für Philos. u. phänomenolog. Forschung, Bd. I, Halle 1913, S. 8 ff.) Sollte bei Moser das mehrdeutige Wort „Physiologie der Künstlerschaft" noch Zweifel belassen, so wird die Unklarheit doch sicherlich durch die Betonung

des „Jenseits von räumlichen und zeitlichen Gemeinsamkeiten“ beseitigt: die Physiologie als Naturwissenschaft, als Erforschung von tatsächlichem Mit- und Nacheinander kann sich niemals jenseits von Raum und Zeit stellen; das bleibt den „transzendentalen“ Disziplinen vorbehalten. Transzendentalität also ist es, was Moser von der musikalischen Geschichtsschreibung fordert; Wesensschau, statt blindem Austürmen von Tatsachenmaterial.

Hier liegt der Kernpunkt der Moserschen Ausführungen: auch sie sind ein Beitrag zur „Verteidigung der Eigenberechtigung der spezifischen (oder idealen) Gegenstände neben den individuellen (oder realen)“ (Husserl). Alles kommt in der Musikhistorik darauf an, ob die Kunstwerke und Künstlerpersönlichkeiten, wie Moser selbst sagt, als „Individuen“ anerkannt werden oder als „Typenvertreter“. Weber und seine Euryanthe, — sind sie „historische Erinnerung“ oder lebendiges Wesen, Spezifisches, Eigenart? Das ist die Frage, die mit dem Moserschen Aufsatz zur Diskussion gestellt ist. Eine Entdeckung: die „ideale Einheit der Spezies“ (Husserl) in der Musikgeschichte; jede der Moserschen Stilkategorien kennzeichnet eine andere Spezies der Musik. (Daher ist Mosers Trennung der vier Stilarten in „weitere und engere Begriffe“ (vgl. oben) nicht glücklich; das Verhältnis der Typen „deutsche Musik“ und „heroische Oper“ ist nicht nur quantitativ zu fassen, sondern es liegen fundamentale Qualitätsunterschiede vor: nicht mit konzentrischen, sondern mit sich schneidenden Kreisen haben wir es hier zu tun.)

Damit dürfte klar sein, was die Bedeutsamkeit dieses kurzen Aufsatzes ausmacht. Nicht neue Schemata sollen hier gegeben werden; auch nicht etwa eine vollständige Aufzählung aller überhaupt möglichen stilistischen Unterscheidungen (vgl. z. B. die wertvolle Ergänzung des Moserschen Aufsatzes in Herman Nohls „Typische Kunststile in Dichtung und Musik“, Jena 1915). Entscheidend ist vielmehr die Auffassung von der Geschichte der Tonkunst und ihrer Erforschung, die sich hier kundtut: Dringt die Erkenntnis von der spezifischen Gegebenheit musikalischer Stileinheiten durch — und sie wird durchdringen —, so wird eine bloße Registrierung von irgendwie und irgendwoher „musikalischen“ Tatsachen und Begebenheiten, wie sie heut noch vielfach üblich ist, wohl kaum mehr ernsthaft als musikalische Geschichtswissenschaft gelten; sie dürfte dann allmählich durch die „Lehre von den Musikstilen“, die musikhistorische Typologie ersetzt werden.

Arthur Wolfgang Cohn.

Naumanns, Emil, illustrierte Musikgeschichte, Vollständig neubearbeitet und bis auf die Gegenwart fortgeführt von Eugen Schmitz. Einleitung und Vorgeschichte von Leopold Schmidt. Mit 274 Textabb., 30 Kunst- und 32 Notenbeilagen. 4. Aufl. gr. 8⁰, VIII u. 791 S. Stuttgart (1920), Union. 52 *M.*

Nelle, Wilhelm. Schlüssel zum evangelischen Gesangbuch für Rheinland und Westfalen. Die 580 Lieder dieses Buches nach Geschichte, Gehalt und gottesdienstlicher Verwertung dargestellt. 2. Aufl. (Anastatischer Neudruck). XVI u. 398 S. gr. 8⁰. Gütersloh 1920, C. Bertelsmann. 15 *M.*

Petrich, Hermann. Unser geistliches Volkslied. Geschichte und Würdigung lieber alter Lieder. XII u. 256 S. gr. 8⁰. Gütersloh 1920, C. Bertelsmann. 17 *M.*

Pfeiffer, Albert. Liedertafel-Caecilienverein Speyer 1819—1919. Ein Rückblick auf 100 Jahre Speyerer Musikleben. 8⁰, 96 S. Speyer 1919, Zechnersche Buchdr. (A. Michelsen). 4 *M.*

Ritter, Emil. Tannhäuser. Einführung (Volkskunst-Blätter. Schriftleiter: Emil Ritter. 1. Reihe. 2. Heft). Gr. 8⁰, S. 81—96, mit 1 Abb. (1919) München-Gladbach, Verlag d. Westdeutschen-Arbeiter-Ztg. 30 *Pf.*

Schurig, Arthur. Leopold Mozart. Reise-Aufzeichnungen 1763—1771. 27 faksimilierte handschriftliche Blätter. Im Auftrage des Mozarteums zu Salzburg zum ersten Male vollständig herausgegeben u. erläutert. Mit einem Bildnis Leopold Mozarts und einer Mozart-Ikonographie. 4⁰, 110 S. Dresden 1920, Oscar Laube Verlag. 50 *M.*

Stahl, Wilhelm. Franz Tunder u. Dietrich Buxtehude. In: Zeitschrift des Vereins für Lübeckische Geschichte und Altertumskunde. Bd. 6. Lübeck, Lübcke & Nöhring.

Der als Organist in Lübeck wirkende Verfasser hat in äußerst verdienstlicher und gewissenhafter Weise das gesamte in Lübeck vorhandene urkundliche Material über Tunder und Buxtehude, das im Lübeckischen Staatsarchiv ruht, durchforscht, um für die bedeutendste musikgeschichtliche Zeit Lübecks von den Lebensumstän-

den ihrer beiden hervorragendsten Träger ein Bild zu geben, das alle noch jetzt feststellbaren Einzelheiten enthält. Die sehr eingehende und sorgfältige Darstellung Stahls wird kein Musikwissenschaftler entbehren können, der sich mit den beiden bedeutenden evangelischen Kirchenmusikern, mit der damaligen Ordnung des evangelischen Gottesdienstes, mit der Entstehung der berühmten Abendmusiken eingehend beschäftigen will. Eine weitere Arbeit über die Werke Tunders und Buxtehudes stellt der Verfasser in Aussicht. Der deutschen Musikwissenschaft ist zu wünschen, daß sich allerorten so emsige und zuverlässige Hilfsarbeiter in den Dienst der Forschung stellen wie in Lübeck einst Carl Stiehl und nun Wilhelm Stahl. Georg Göhler.

Steinitzer, Max, Zur Entwicklungsgeschichte des Melodrams und Mimodrams. C. F. W. Siegels Musikhdlg., Leipzig.

Die bekannte Sammlung gemeinverständlicher Abhandlungen, die unter dem Titel „Die Musik" durch Richard Strauß begründet wurde, wird von diesem Bande an durch Arthur Seidl weitergeführt, der in einem Geleitwort ihre Ziele von neuem umschreibt: die geistigen und kulturellen Zusammenhänge der Musik sollen überall in den Vordergrund gerückt, Form- und Stilerscheinungen zu den Quellen seelischen Erlebens zurückgeleitet werden. Der neue Anfang ist wertvoll. Die Grundfrage vom Wesen, der Bedeutung und Berechtigung des Melodrams wird durch Max Steinitzer lebendig und geistvoll angepackt. Es ist eine berechtigte Forderung des Verfassers, in erster Linie Unvoreingenommenheit gegenüber dieser Kunstgattung zu beanspruchen, die sich künstlerisch noch nicht zu einer weitreichenden Bedeutung erfüllt hat und vor allem durch grundsätzliche ästhetische Ablehnungen in Mißkredit gebracht ist. Insbesondere das Schlagwort vom „Zwitterding" weist Steinitzer mit dem Hinweis darauf zurück, daß für einen voraussetzungslos Urteilenden das Melodram nicht mehr und nicht minder zwitterhaft ist als z. B. das Lied und im Grunde alle auf Gesamtkunst gerichteten Bestrebungen. Daß noch keine Schöpfungen von bleibendem Wert erzielt wurden, darf nicht der mit ihrer erhöhten Hinwendung an den Intellekt von vornherein für ein kleineres Publikum bestimmten Kunstgattung an sich angerechnet werden, auf deren breite Zukunftsmöglichkeiten mit Nachdruck gewiesen wird.

Auch wenn man dem warmen Eintreten Steinitzers nicht in allem beipflichtet, so wird man doch erkennen müssen, daß jenseits von allen apologetischen Erörterungen nach verschiedenen Seiten interessante Grundfragen aufgerissen sind, die in die Tiefe führen. Die kurzen Orientierungen leiten über historisch-literarische Fragen zu den künstlerischen Problemen, die das Melodram mit allen seinen Abzweigungen birgt. Steinitzer definiert es allgemein als „gesanglose Vertonung von Dichtungen lyrischer, epischer oder dramatischer Art" und sucht die Fäden sowohl zur Oper als zum gesprochenen Drama zurückzuführen, d. h. auf der einen Seite zu den Stellen, da die Musik (vor allem in der romantischen Oper) bis ans tonlos gesprochene Wort zurückgeht, andrerseits zu den Zusammenhängen von Sprechaufführungen mit musikalischen Stimmungsmomenten. Liegen hier schon die Anreize zur Idee und zu verschiedenen Spielarten des Melodrams, so gingen umgekehrt von seinen ins 18. Jahrhundert zurückreichenden Anfängen mancherlei befruchtende Anregungen zu Oper und Oratorium, namentlich für die Rezitativbehandlung, zurück. Märchenhafte und mystische Stoffe mußten naturgemäß das Hauptgebiet melodramatischer Versuche darstellen, deren epische und lyrische Abarten mehr im Konzertsaal heimisch wurden. Das Mimodram hingegen, das historisch aus dem stummen Spiel in der Oper (Aubers „Stumme von Portici", Beckmesserszene im 3. Akt der „Meistersinger") hervorgeht, leitet Steinitzer viel allgemeiner aus dem gebärdenhaften Bewegungsinhalt jeder leidenschaftlichen Musik ab. Es bliebe zu untersuchen, wie weit hier überhaupt Quellen gesamtkünstlerischer Bestrebungen liegen. Die Abhandlung gibt noch einen Überblick über die verschiedenen technischen Formen der Begleitung und überhaupt des Verhältnisses von Text und Musik, auch Bemerkungen und Ratschläge für die graphische Darstellung der gesprochenen Dichtung in ihrer rhythmischen Beziehung gegenüber dem Begleitpart, ferner Literaturnachweise. Die formale Hauptschwierigkeit derartiger Essays, die Gewinnung des richtigen Gleichgewichts zwischen Einzelheiten und Gesamtheit, zwischen populärem und wissenschaftlichem Charakter, ist im ganzen von Steinitzer glücklich gelöst; für spätere Auflagen, die dem kleinen Buche wärmstens zu wünschen sind, wäre teilweise eine noch nähere Charakteristik der hauptsächlichsten Werke für die Belebung des Stoffes vielleicht von Vorteil; man spürt mitunter den etwas zu hastigen Zug einer straffen Zusammenfassung. E. Kurth.

Waltershausen, Hermann W. v. Musikalische Stillehre in Einzeldarstellungen. 8°. München, Verlag Hugo Bruckmann.

1. Die Zauberflöte, eine operndramaturgische Studie. 1920. 126 S.
2. Das Siegfried-Idyll oder die Rückkehr zur Natur. 1920. 116 S.
3. Der Freischütz, ein Versuch über die musikalische Romantik. 1920. 122 S.

Mit diesen drei Bänden eröffnet ein praktischer Musiker eine Reihe von Abhandlungen ästhetischen Inhalts, der verdient, auch im Lager der Musikwissenschaft gehört zu werden; nicht, weil er als Gelehrter — Waltershausen lehnt diese Unterstellung ausdrücklich ab —, sondern weil er als Künstler über Dinge spricht, zu deren Berührung sich der Musiker immerhin selten entschließt. Äußerlich genommen sind die Bücher Früchte gemeinsamer Arbeit mit vorgeschrittenen Musikbeflissenen; in höherem Sinne sind sie Akte der Selbstbesinnung, der Einkehr eines Schaffenden bei sich selbst. Wo der das Wort nimmt, bekommt die Darstellung einen Glanz, der in der Seele des Lesers lange nachleuchtet. Zu diesen Teilen des Werkes rechne ich die Darstellung von Mozarts musikdramatischem Stil, die Behandlung der Freischützdichtung, die Abhandlung über die Romantik in der Musik und die klassisch zu nennende Gedankenreihe, die sich um das Siegfried-Idyll als Kunstwerk schlingt. Solange der Kenner der Bühne, der Meister der Instrumentierungskunst spricht, erhalten wir weittragende Ideen aus erster Hand. Die Analyse des Kunstwerks wird vorwiegend von der Seite der Form her in Angriff genommen und damit der sichere Weg rascher Verständigung betreten: was hinter den Klangbildern steckt zu ergründen, kann Sache nur des Einzelnen sein.

Wo der Verfasser auf fremden Ideen weiter baut, wie auf denen Woltmanns oder Wagners, folgen wir weniger willig. Wenn pflichtgemäß festgestellt wird, daß die musikgeschichtlichen Vorarbeiten dann und wann nicht mit der nötigen Kritik benutzt werden, so soll das dem Leser die Freude an den schönen Büchern und der frischen, klugen und weitschauenden Persönlichkeit ihres Verfassers nicht verkümmern.

Th. W. Werner.

Wolff, F. Die Glocken der Provinz Brandenburg und ihre Gießer. (Denkmalarchiv der Provinz Brandenburg.) 5°, 208 S. Berlin 1920, Der Zirkel. Architekturverlag G. m. b. H. 30 M.

Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft

Ortsgruppen

München

Am 26. März hat die Ortsgruppe ihre Vereinstätigkeit mit einem Vortrag von Dr. Berta A. Wallner über „Johannes Kuen und die Altmünchener Monodisten“ aufgenommen. Über den Inhalt ihres Vortrags hat uns die Rednerin folgende Zusammenfassung geliefert:

„Eine fast unerklärliche Lücke im Gange der musikalischen Entwicklung schien es, daß der katholische Süden Deutschlands sich nicht an der Pflege des neueren, begleiteten Liedes solle beteiligt haben. Um so unwahrscheinlicher dünkte fast diese Tatsache, als dort der von monodischen Stellen reichlich durchsetzte konzertierende Stil bald Aufnahme fand. Warum sollte nicht auch die eigentliche Monodie dort gleichfalls sich eingebürgert haben? Daß dies aber nicht eher festgestellt wurde, lag daran, daß fast alle Untersuchungen über das Lied in Süddeutschland zu Anfang des 17. Jahrhunderts vom literar-historischen Standpunkte aus geschahen. So war es vor allem hinsichtlich des Meisters bestellt, der als Haupt der Münchener Monodistenschule zu betrachten ist, Johannes Kuen. Bisher wurde er nur als Dichter gewürdigt; Clemens Brentano hat ihn hochgeschätzt und zwei seiner Gedichte in „Des Knaben Wunderhorn“ aufgenommen. Kuen ist allerdings nicht der früheste Münchener Monodist. Wie wir einem im Pfarrarchiv St. Peter in München verwahrten Noteninventar entnehmen können, war der begleitete Sologesang von Italien her bald dort heimisch geworden. Sofort finden wir auch deutsche Meister, die den neuen Stil sich zu eigen machen, wie Anton Holzner, Johann Martin Caesar, Georg

Piscator, vor allem aber Jakob Balde, der nicht nur Dichter, sondern auch Tonsetzer war. Auch das volkstümliche Kirchenlied wird durch Beifügung eines Basso continuo dem neuen Stile angepaßt. Der zu Würzburg erschienene Georg Voglersche Katechismus, 1625, das Würzburgische und Maintzische Gesangbuch, 1628, sind Beispiele dafür. Das Jesuitendrama endlich bot eine neue Gelegenheit zur Entfaltung des Stilo rappresentativo; der 1643 zu München aufgeführten, musikalisch hochbedeutenden „Philothea" sind längst andere Werke vorangegangen, deren Musik leider nicht mehr vorhanden ist. — Von München aus wird durch die Jesuiten sowohl als auch durch die am Rheine herrschenden Wittelsbacher Bischöfe der neue Stil nach Westdeutschland verpflanzt. Friedrich Spe, der gleichfalls selbst die Lieder seiner „Trutznachtigall" vertonte, wie uns sein Schüler Wilhelm Nakatenus berichtet, ist dort dessen bedeutendster Vertreter geworden.

Johannes Kuen, wohl der hervorragendste süddeutsche Liedmeister des 17. Jahrhunderts, ist 1605/6 zu Moosach, das heute in Münchens Burgfrieden einbezogen ist, geboren. Seine Ausbildung erfolgte am kurfürstlichen Gymnasium und am Seminar zu München; dort wohl hat er auch seine musikalischen Kenntnisse erhalten. Von nicht geringem Einflusse auf sein Wirken blieb seine Mitgliedschaft bei der Lateinischen Kongregation, die damals auf musikalischem und dramatischem Gebiete sich ungemein rege betätigte. Ende 1630 erhielt Kuen die Priesterweihe und trat zu Anfang des folgenden Jahres seinen ersten Seelsorgerposten an. Im Sommer 1631 kehrte er zurück als Benefiziat der von Herzog Ferdinand begründeten Warttenbergischen Kapelle. 1634 wurde ihm auch das Barthsche Benefizium „trium Regum" bei St. Peter übertragen. Damit hatte seine äußere Laufbahn ihren Abschluß gefunden. Trotz seiner bescheidenen Stellung war der Meister hochangesehen und genoß die Freundschaft der Besten seiner Zeit. Jakob Balde vor allem stand ihm besonders nahe und brachte ihm wiederholt poetische Huldigungen dar. Am 15. November 1675 starb Johannes Kuen und wurde am 19. in dem Barthschen Begräbnis beim Dreikönigsaltar zu St. Peter bestattet.

Im Jahre 1635 trat Kuen zuerst als Dichterkomponist in die Öffentlichkeit. Schon im folgenden Jahre erscheint die erste Bearbeitung seines berühmtesten Werkes „Epithalamium Marianum", das er der Kurfürstin Maria Anna, der Gattin des großen Maximilian, zueignete. Marienlieder von zartinnigem Ausdrucke bilden den Inhalt des Büchleins. Das nächste Jahr, 1637, bringt uns eine Bearbeitung älterer Gesänge, in der drei geistliche Lieder, darunter das berühmt gewordene „Maria Himmelskönigin, Der gantzen Welt ein Herrscherin, Du Hertzogin in Bayern bist, Das Hertzogthumb dein eygen ist". Eine mittelalterliche Rueffmelodie hat hier Kuen im „Stilo nuovo" umgestaltet. Dann folgen die Fortsetzungen des „Epithalamium", „Convivium" und „Florilegium Marianum". 1639 schließt sich der Liederzyklus „Die Geistlich Turteltaub" an, in seiner ganzen geschlossenen Anlage als dichterisches, wie musikalisches Werk ein Meisterstück. Hierauf kommen 1640 und 1641 die Liederfolgen „Cor contritum" und „Mausoleum Salomonis", wo der Dichter wie im vorigen Werke kleine Seelengemälde von ergreifender Wirkung entwirft. Die dritte Auflage des „Epithalamium" ist uns nicht mehr erhalten; in der vierten aber hat der Dichtermusiker fünf weitere Teile beigefügt, „Rosetum, Diadema, Monile Marianum, Cimeliarchum Nympharum" und die Totentanzlieder „Amare et dulce mori". Von 1647 an erscheint Kuen auch als Übersetzer, zunächst von Werken seines Freundes Balde, u. a. von dessen heute wieder aktuell gewordenem „Agathyrsus", der sich gegen Zustände wendet, die im dreißigjährigen Kriege sich ebenso zeigten, wie in unseren Tagen. Der „Agathyrsus" wurde von Balde selbst viermal vertont; er wußte in seinen Weisen die kraftvoll-frische Art des Studentenliedes vorzüglich zu treffen. 1650, 1651 und 1655 bringt Kuen wieder selbständige Werke, seine geistlichen Hirtenlieder „Tabernucula, Munera, Gaudia Pastoram". Es ist keine süßlich tändelnde Schäferpoesie; das Leben des guten Hirten, das Hirtenamt der Kirche bilden die Grundgedanken. Daneben finden sich Zeitgedichte, in denen der Sänger das Schicksal des armen geknechteten, in unseliger Fehde zerrissenen deutschen Vaterlandes beklagt. 1659 erscheint die dichterisch fast unveränderte, musikalisch aber völlig umgestaltete fünfte Auflage der „Epithalamium", der 1665 noch eine erweiterte des „Mausoleum Salomonis" folgt. Die letzten Schriften Kuens dienen nur noch der praktischen Andacht; doch hat er dichterische Perlen in sie verwoben, wie die prächtigen Übersetzungen der Psalmen und Cantica, Hymnen und Sequenzen in seinem „Desiderium Collium æternorum" 1669 und die balladenartigen Legenden in „Cervus desiderans" 1674.

Kuens Widmungen richten sich an den bayerischen Hof und dessen Umgebung sowohl als an kirchliche Würdenträger; andere ergehen an Münchener und Regensburger Frauenklöster und deren Vorsteherinnen; diese bringen die verborgene Musikpflege dortselbst der Beachtung näher und sind kulturhistorisch die interessantesten.

Der Musiker Kuen hat in der ersten Zeit seines Schaffens noch Elemente der vorhergehenden Periode übernommen; allmählich jedoch macht er sich von denselben frei und ringt sich zu einem ausdrucksvollen individuellen Stil durch, der manchmal sogar dramatisch genannt werden kann. Zu den warm empfundenen und oft kühnen Melodien tritt eine vollendete Form; auch sind die Bässe meist ungemein geschickt und lebendig behandelt. Von großem Klangzauber sind auch seine zweistimmigen Weihnachtslieder, wo er Koloratur und Echo als wirksames Ausdrucksmittel verwendet.

Kuens Einfluß geht weiter, als der bescheidene Künstler zu ahnen wagte. Seine Lieder fanden Aufnahme in die Gesangbücher, vor allem in die „Geistliche Nachtigall" des Abtes David Gregorius Corner 1649. Als unmittelbare Nachfolger sind zu nennen der Jesuit Graf Albert Kurtz, der Autor des „Harpffen Davids" 1659 und der Kapuziner Procopius, dessen Marienlieder und „Eucharistiale" der Passauer Domorganist Georg Kopp vertonte. Auch der Kapuziner Laurentius von Schnüffis und dessen Mitarbeiter, ferner Angelus Silesius und sein Komponist Georg Joseph schließen sich an Kuen an. Das weltliche Lied in Bayern hat desgleichen durch seine Weisen Förderung empfangen; hier zu nennen sind die reizvollen Schiffer- und Hirtenlieder in Balthasar Reglers „Azwirischem Bogen" 1679, und die von Jakob Prinner niedergeschriebenen Liederbücher der Kurfürstin Maria Antonia.

Nicht nur der Musiker Kuen verdient unsere Achtung; auch menschlich müssen wir diesem Meister unsere höchste Ehrfurcht zollen. In schwerer Zeit hat er mutig ausgeharrt und sind seine Weisen nicht verklungen. Neben dem deutschen Gelehrten hat auch der deutsche Dichter und Musiker die Schreckenstage des dreißigjährigen Krieges überdauert."

Der Vortrag erhielt seine beste Illustration durch die vollendete Wiedergabe einer Reihe von Liedern Kuens durch Frau Maria Werner-Keldorfer, begleitet von Dr. Th. W. Werner.

Einstein.

Mitteilungen

Prof. Dr. Arnold Schering hat einen Ruf als Nachfolger Prof. Dr. Hermann Aberts in Halle a. S. erhalten und angenommen.

Der ao. Professor für Musikwissenschaft an der Breslauer Universität Dr. Max Schneider ist zum o. Professor ernannt worden.

Dr. Ernst Bücken hat sich an der Universität Köln habilitiert.

Dr. Georg Schünemann in Berlin hat einen Ruf an die Universität Heidelberg erhalten.

Zum Nachfolger Hermann Kretzschmars als Direktor der Berliner Staatshochschule für Musik ist Franz Schreker berufen worden; als dessen Stellvertreter und administrativer Leiter der Anstalt Dr. Georg Schünemann.

Prof. Dr. Andreas Moser in Berlin bittet um Mitteilung, ob sich in deutschem Besitz eine Abschrift des Concerto (nach Radiciotti S. 150: Sonata) per violino con acc. di due viol., Viola e Vcello. von Pergolesi befindet.

Rafael Mitjana teilt im „Ménestrel" mit, daß Christobal de Morales vor seiner Wirksamkeit als päpstlicher Kapellsänger als Kapellmeister an der Kathedrale von Avila tätig war, und daß sich im Inventar des Kathedralarchivs der Hinweis auf drei bisher unbekannte Messen von M., wohl dessen älteste Kompositionen, finde. Da M. 1512 geboren und schon 1530 in Rom nachweisbar ist, scheint die Sache irgendwo einen Haken zu haben.

In Heft 2 des II. Jahrgangs der Mozarteums-Mitteilungen (Febr. 1920) beginnt Hermann Abert mit dem Abdruck des in seinem Besitz befindlichen Tagebuchs von Konstanze Nissen

aus den Jahren 1824—1837; ein erschöpfendes Charakterbild der Gattin Mozarts geht der wertvollen Publikation voraus.

Am 15. April ist im Festsaale des Stadtgeschichtlichen Museums in Leipzig eine Richard Wagner-Ausstellung eröffnet worden, deren Material aus der Richard Wagner-Sammlung des verstorbenen Hamburger Kaufmanns Rudolf L. Hagedorn besteht. Diese von der Stadt Leipzig erworbene Sammlung „Hagedorn" umfaßt Bilder, Handschriften, Musikalien, Medaillen und eine ungewöhnlich vollständige, 2000 Bände starke Wagnerbibliothek. Direktorialassistent Dr. Lange hat anläßlich der Erschließung der Sammlung eine Schrift: „Richard Wagners universale Bedeutung", mit Beiträgen von Behn, Nikisch und Karl Schäffer herausgegeben, die auch die hauptsächlichsten Stücke der „Sammlung Hagedorn" aufführt und würdigt.

Herr Kommerzienrat Dr. phil. h. c. Carl A. Pfeiffer in Stuttgart hat der Philosophischen Fakultät der Universität Freiburg i. Br. eine wertvolle Sammlung alter Meisterwerke des Klavierbaus, sowie einen „Bachkielflügel" für die Zwecke musikwissenschaftlicher Forschung und historischer Musikaufführungen zum Geschenk gemacht. Die Sammlung ist in den Räumen des musikwissenschaftlichen Seminars der Universität aufgestellt und setzt sich aus folgenden vom Stifter zum fertigen Gebrauch vollständig wiederhergestellten Instrumenten zusammen:

1. ein Kielflügel mit zweistufigem Tastenwerk; genaue, von Carl A. Pfeiffer gefertigte Nachbildung des in der Berliner Sammlung befindlichen, als der Flügel Joh. Seb. Bachs überlieferten Cembalos. 2. ein bundfreies Klavichord von Chr. Gottlob Hubert. 3. ein Tangentenflügel von Chr. Friedrich Schmahl mit zwei Kniehebeln und Lautenzug. 4. ein Hammerflügel von Andreas Stein mit zwei Kniedrückern. 5. ein Hammerklavier von Joh. Matthäus Schmahl mit Tonhöhenverschiebung (Transponier-Einrichtung) und vier Registerzügen. 6. ein Hammerklavier von Ph. Jakob Warth mit vier Registerzügen. 7. ein Hammerklavierchen mit einem Registerzug. 8. ein aufrechtes Hammerklavier mit zwei Pedalen. 9. eine Klavierharfe von Christian Dietz mit Flageolettzug.

Der Intendant des Halleschen Stadttheaters, Leopold Sachse, hat nach Pergolesis Serva Padrona und Dittersdorfs Doktor und Apotheker nunmehr auch Die heimliche Ehe von Domenico Cimarosa zur Aufführung gebracht.

Kataloge

Musikverlag und Musikleben. Nachrichten der Verlagsfirmen Fr. Kistner und C. F. W. Siegels Musikalienhandlung (R. Linnemann), Februar 1920. Nr. 13.

April	Inhalt	1920

Schriftleitung: Dr. Alfred Einstein, München, Cuvilliésstraße 13
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig, Nürnberger Straße 36/38

Zeitschrift für Musikwissenschaft
Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft
Achtes Heft 2. Jahrgang Mai 1920
Erscheint monatlich. Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos, für Nichtmitglieder 24 Mark, Einzelhefte 2 Mark

Die ältesten urkundlichen Nachrichten über das musikalische Leben in Görlitz. 1375—1450

Von
M. Gondolatsch, Görlitz

Die Stadt Görlitz besitzt in ihrem Archiv einen reichen Schatz alter Geschichtsquellen, die bis zum Anfang des 14. Jahrhunderts zurückreichen. Von besonderer Wichtigkeit für die Ortsgeschichte sind darunter die alten Ratsrechnungen, die mit dem Jahre 1375, als die Stadt also etwa 150 Jahre alt war, beginnen und fast lückenlos erhalten sind. Sie geben in ihren scheinbar trockenen Aufzählungen ein genaues Bild städtischen Lebens und werfen Licht auf fast alle Gebiete der Kulturgeschichte. Da das Vorhandensein solch alter Stadtrechnungen namentlich im Osten Deutschlands zu den Seltenheiten gehört (die Leipziger reichen z. B. nur bis 1471 zurück), so erhellt daraus zur Genüge ihre Wichtigkeit für die Geschichte der älteren Zeit. Die Oberlausitzer Gesellschaft der Wissenschaften in Görlitz und ihr Sekretär, Prof. Dr. Rich. Jecht, haben sich durch die Drucklegung der ältesten Ratsrechnungen und der Oberlausitzer Urkunden aus derselben Zeit das große Verdienst erworben, diese wichtigen Quellen der Allgemeinheit erschlossen zu haben. Von 1896 ab erschien der Codex diplomaticus Lusatiae superioris II, enthaltend die Urkunden des Oberlausitzer Hussitenkrieges, darunter die Ratsrechnungen von 1419—37. Von 1905—10 kam heraus der Kodex III, enthaltend die ältesten Görlitzer Ratsrechnungen (von 1375 ab), und augenblicklich ist im Erscheinen begriffen der Kodex IV, der in seinen drei bis jetzt gedruckten Heften bis 1452 reicht. (Die römischen Ziffern in den folgenden Fußnoten beziehen sich auf die einzelnen Teile des Kodex, die arabischen auf Seite und Zeile.)

„Der älteste städtische Beamte, der mit einem Blasinstrumente zu tun hatte, war wohl der Stadthirte.“ So schreibt Rud. Wustmann in seiner „Musikgeschichte Leipzigs“ (Bd. I, S. 30), so dürfen wir auch von Görlitz behaupten. In dem „Görlitzer Rechtsbuch“, das nach der Vorrede zu dem Abdruck in den „Scriptores rerum Lusaticarum“ (Bd. I) sehr alt ist, handelt der 8. Abschnitt von dem Hirten. Die Ratsrechnungen berichten unterm 8. Mai 1435 dem neuen hirten 4 gr.[1] und unterm 4. Juni 1435 vor eyn horn den hirtin 6 gr.[2] Außer seinem Lohn hatte der Hirte freie Wohnung, wie verschiedene Ausgaben aus den Jahren 1444 und 1452 schließen lassen.[3]

[1] II, 2. 562, 19. [2] II, 2. 564, 11. [3] IV. 295, 16, 723, 5 u. 725, 19.

Auf ein ebenso ehrwürdiges Alter kann das Amt der Turmwächter zurückblicken. Ihre erste Erwähnung in den Ratsrechnungen fällt in das Jahr 1376.[1] Spätere Eintragungen ergeben, daß 1379 der Peterskirchtum mit 2 Wächtern[2], 1392 der Neißeturm[3], 1399 der Ratsturm[4], 1434 der Frauenturm[5] und 1435 der Reichenbacher Turm[6] mit einem Wächter besetzt war. In kriegerischen Zeiten wurde die Zahl der Wächter erheblich vermehrt.[7]. Es wird von ihnen als den blesern, trometern, bosunern geredet; namentlich werden diese Bezeichnungen dem Türmer auf dem Rathause beigelegt, der der Vorläufer des späteren Stadtmusikers ist. 1399 heißt der Inhaber dieses Postens Claus[8], 1406 Nykel[9], 1428 Mertin[10], 1429 Georg[11], 1430 Nickel[12]. Die Wächter erhielten einen Wochenlohn, der 1391 für die auf dem Petersturm 7 gr. betrug.[13] Von 1425—40 bekam der Bläser auf dem Ratsturm 6 gr. wöchentlich.[14] Außerdem hatten die Wächter freie Wohnung auf den Türmen, sie erhielten Kleider nnd Stiefeln, zu den Festtagen beschenkte man sie mit einem „Trankgelde", und bei sonstigen Gelegenheiten erhielten sie eine Verehrung.[15]

Die Instrumente der Türmer wurden auf Stadtkosten angeschafft und ausgebessert; so zahlt man 1385 für zwei neue Hörner 3 Vierdung (= 36 gr).[16], 1399 kaufte man in Breslau ein Horn für 24 gr.[17], 1419 wurde ein koppherinnenhorn of das rothus für 31 gr. angeschafft[18] und 1431 zahlte man umbe eine tromethe 1 Schock.[19]

Der Ratstrompeter hatte bei Heerfahrten mit den Söldnern auszurücken; so war Mertin der bosauner im Sommer 1426 mit vor Aussig.[20] Ebenso befand sich der Trompeter 1428 unter den Görlitzer Hilfstruppen bei Bunzlau[21], war 1431 viele Wochen vom Mai bis August von Görlitz abwesend, so daß ein anderer Wächter seinen Dienst mit versehen mußte[22], und nahm 1433 an dem Zuge gegen Kratzau teil.[23] Zu allen diesen Zügen wurden die Trompeter, die sich gewiß in der Begleitung des Befehlshabers befanden, beritten gemacht.[24]

Auch zu Botendiensten wurden die Turmbläser gern verwendet. So kam 1399 Nickel Bosuner von Prage von unserm herrin dem konge unde sagete unz eczliche heymeliche ding.[25] Im August 1425 war der bleser in Zittau[26], 1429 wurde George der bleser nach Reichenbach gesandt.[27] Mit dieser Verwendung der Ratstürmer hängt gewiß auch die öftere Anwesenheit fremder Trompeter in der Stadt zusammen. 1423 erhält der Bläser vom Rathaus zu Breslau 3 gr.[28], 1444 der trometer von der Zittaw 6 gr.[29], 1447 des von Bebirsteins trometer 3 gr.[30] und der Trompeter des Herzogs Heinrich von Glogau bekommt gar 16 gr. zu vertrinken.[21]

Die Ratstürmer waren aber nicht die einzigen Musiker in der Stadt, wir begegnen da noch den Spielleuten, die in den Ratsrechnungen auch Pfeifer, vistelatores, joculatores, ferner kokeler (Gaukler) genannt werden. Ihre Stellung im bürgerlichen Leben bezeichnet treffend ein Magdeburger Schöppenspruch vom 18. Oktober 1456 (im Görlitzer Entscheidebuch 1454 ff. Bl. 18), der unter denen, die vor Gericht nicht Zeuge sein dürfen, neben Straßenräubern, Mördern und andern Verbrechern auch die Spielleute nennt. Während die Türmer seit 1391 zu den festangestellten Beamten der Stadt gehören, da in diesem Jahre zum erstenmal von ihrem Wochenlohn berichtet wird[32], kann man in der Zeit von 1375—1450 bei den Spielleuten

---

[1] III. $10_{,12}$. [2] III. $46_{,29}$. [3] III. $207_{,28}$. [4] III. $339_{,20}$. [5] $II_{,2}$. $528_{,17}$. [6] $II_{,2}$. $563_{,28}$. [7] III. $307_{,11}$ u. an vielen and. Stellen. [8] III. $339_{,19}$. [9] III. $526_{,31}$. [10] $II_{,1}$. $501_{,38}$. [11] $II_{,2}$. $14_{,21}$. [12] $II_{,2}$. $161_{,30}$. [13] III. $188_{,23}$. [14] $II_{,1}$. $228_{,14}$ usw. [15] III. $207_{,28}$, III. $751_{,20}$, $766_{,23}$, III. $205_{,3}$, IV. $725_{,10}$. [16] III. $105_{,5}$. [17] III. $303_{,14}$. [18] III. $776_{,3}$. [19] $II_{,2}$. $243_{,21}$. [20] $II_{,1}$. $354_{,19}$. [21] $II_{,1}$. $597_{,8}$. [22] $II_{,2}$. $231_{,35}$ usw. [23] $II_{,2}$. $428_{,6}$. [24] $II_{,1}$. $196_{,30}$, $II_{,2}$. $165_{,19}$. [25] III. $289_{,16}$. [26] $II_{,1}$. $232_{,22}$. [27] $II_{,2}$. $60_{,15}$. [28] $II_{,1}$. $150_{,19}$. [29] VI. $292_{,11}$. [30] VI. $425_{,8}$. [31] IV. $430_{,18}$. [32] III. $188_{,23}$.

von einem Seßhaftsein und festen Lohnverhältnis noch nicht reden. Wohl waren immer Spielleute vorhanden, aber sie wurden für die einzelnen Dienste bezahlt und erhielten an bestimmten Festen ihre Verehrungen. Ihre erste Erwähnung in den Ratsrechnungen geschieht 1376: Am Tage Corporis Christi (12. Juni) erhalten die **Vistelatores** 1/2 sch. pro bibalibus.[1] Dies wiederholt sich 1378, 1380 usw.[2] Auch zum Neujahr 1380[3], zur Fastnacht 1380[4] und zu Pfingsten 1381[5] erhalten sie Geschenke.

Die Haupttätigkeit der Spielleute bestand in der Ausführung der Tanzmusik. Der öffentliche Tanz fand zu der in Frage stehenden Zeit auf dem Rathause statt, doch wird 1390 und 91 von Bauarbeiten an einem Tanzhause berichtet.[6] Man tanzte zu Großneujahr[7], zur Fastnachtsfeier[8], zu Pfingsten[9], zur Kirmes[10], nach der glücklichen Heimkehr von Heerfahrten[11] und wenn man vornehme Gäste bewirtete.[12] Auch wenn man es bei einem Gastmahle für hohe Herren bewenden ließ, fehlte doch die Tafelmusik so wenig wie das Konfekt; denn als her Thime 1446 mit den herrn as, zahlte man vor genesche und den luthensloer 14 gr.[13] Außer bei Tanz- und Tafelmusiken hatten die Spielleute auch sonst bei freudigen Anlässen mitzuwirken. So wurde in Görlitz die Krönung Sigmunds zum Kaiser, die am 31. Mai 1433 stattfand, mit Musik gefeiert, wofür die Pfeifer 1 mr. erhielten.[14] — Das waren die offiziellen Feste. Daß die Spielleute auch bei festlichen Gelegenheiten in der Familie nicht fehlten, ist uns für Hochzeiten von 1395 ab bezeugt.[15]

Eine fröhliche Zeit für die Stadt muß es gewesen sein, wenn der Herzog Hans (1378—96) in seiner Residenz weilte. Jede Gelegenheit zum Festefeiern wurde ergriffen, 1381 und 89 fanden Tourniere statt. Aus den Ratsrechnungen von 1390 lernen wir die Namen zweier herzoglichen Musiker kennen; es sind dies überhaupt die einzigen Spielleute (außer den Ratstürmern), die in der Zeit von 1375—1450 mit Namen genannt werden. Der Eintrag lautet: Jenczoni et Mikoni fistulatoribus (domini nostri ducis) ad novum annum 1/2 sch. gr.[16] Im übrigen fällt es auf, daß unter des Herzogs Hofgesinde, da sie wegzogin (Mai 1391), zwar Köche, Kellner, Torwärter, Aufträger, aber keine Spielleute genannt werden.[17] Sonst fanden sich im Gefolge reisender Fürsten des öfteren Musikanten. So wurden 1399 der Marschalk und die Pfeifer des Markgrafen Prokop von Mähren aus der Herberge gelöst[18], auch erhalten des margreven phifer unde bosuner unde falkener ein Geschenk von 1 sch. 1416 bekamen die Herolde und Spielleute des Markgrafen Wilhelm von Meißen, der auf der Rückreise von Polen Görlitz berührte, eine Ehrung von 1 sch.[19] Im Herbst des Jahres 1438 weilte König Albrecht II. mehrere Tage in Görlitz; die Ratsrechnungen nennen unter den Personen aus dem königlichen Gefolge, die Verehrungen empfingen, auch des Koniges trometer.[20]

Neben diesem friedlichen Dienst wurden auch die Spielleute für Kriegszüge in Anspruch genommen. Bereits in den Ratsrechnungen von 1377 heißt es: „Fistelatoribus 6 sol. ex parte expeditionis.[11] Bei einer ähnlichen Gelegenheit im Jahre 1391 wird den Spielleuten und den Buben, so die Pferde warteten, ihr Lohn gereicht.[12] Daß auch die Spielleute (wie die Ratsbläser) in solchen Fällen beritten waren, erfahren wir aus der Kostenrechnung für den Feldzug nach Böhmen im Jahre 1421, in der mehrere phyffer pferde aufgeführt werden.[23] Auch eine Pauke nahm man damals mit, sie kostete 4 gr.[24]

---

1 III. $12_{,12}$. 2 III. $36_{,21}$ u. $61_{,34}$. 3 III. $56_{,30}$. 4 III. $57_{,25}$. 5 III. $80_{,24}$. 6 III. $149_{,26}$ u. $173_{,23}$. 7 $II_{,1}$. $217_{,31}$ (1425). 8 III. $297_{,18}$ (1399). 9 III. $61_{,23}$ (1380). 10 III. $413_{,1}$ (1401). 11 $II_{,1}$. $133_{,23}$ (1423). 12 $II_{,1}$. $133_{,29}$ (1423). 13 IV. $389_{,25}$. 14 $II_{,2}$. $442_{,34}$. 15 III. $255_{,10}$. 16 III. $150_{,23}$. 17 III. $184_{,18}$. 18 III. $333_{,1}$. 19 III. $729_{,23}$. 20 IV. $46_{,22}$. 21 III. $32_{,12}$. 22 III. $193_{,29}$. 23 $II_{,1}$. $61_{,15}$ u. $63_{,5}$. 24 $II_{,1}$. $59_{,28}$.

Eine merkwürdige Sache ist es um die Mitwirkung der Spielleute bei kirchlichen Feiern. Die Instrumentalmusik war in dieser Zeit aus der Kirche verbannt, weil die Musikanten die Kirche nicht betreten durften. Storck berichtet in seiner „Musikgeschichte", daß die Musikanten-Zünfte erst 1480 vom Kardinal-Legaten Julianus die Aufhebung des kirchlichen Bannes erreichten; sie mußten aber, um das Abendmahl empfangen zu dürfen, 5 Tage vorher und nachher sich der Ausübung ihres Berufes enthalten. Nun erhielten bereits 1391 in Görlitz die Spielleute, **so die Kerzen trugen** (am Tage Corporis Christi) 1 sch.[1] Das kann doch nur bei der kirchlichen Feier des Fronleichnamfestes gewesen sein. Ganz deutlich wird das im nächsten Jahre an demselben Feste ausgesprochen: **Den spelluten, dy vor dem heiligen lichnam hofirten**, 1/2 mr.[2] Dieselbe Eintragung wiederholt sich im Jahre 1393[3], dann verschwindet sie, und bis 1450 wird keine kirchliche Mitwirkung der Spielleute in den Ratsrechnungen mehr erwähnt.

In dieser eingehenden Weise haben uns unsere Ratsrechnungen über die instrumentale Musik in Görlitz in der Zeit von 1375—1450 belehrt; daß daneben auch die vokale Musik gepflegt wurde, daß man Volkslieder und Reigen sang, wissen wir aus mancherlei andern Quellen. Da dies aber Volksmusik war, die in den Häusern und auf den Gassen erklang, zu der niemand besoldet wurde und die auch sonst keinerlei Kosten verursachte, hat sich davon natürlich nichts in den städtischen Rechnungen niedergeschlagen. Gewöhnlich werden sich Volkslieder in bezug auf ihre Entstehungszeit schlecht datieren lassen; wenn sie aber die Zeitereignisse festhalten und dichterisch ausgeschmückt weitergeben, so fällt Licht sowohl auf die Zeit wie auf den Ort ihres Ursprungs. Ein Volkslied, das in Görlitz um 1430 entstanden sein muß und das das Geschick des Stegreifritters Fritsche Gradis besingt, teilt uns Jecht in seiner „Geschichte des Oberlausitzer Hussitenkrieges" mit.[4] Die Ratsrechnungen selbst enthalten den Gesang außerhalb der Kirche betreffend nur die knappe Notiz aus dem Jahre 1436: **Item den schulern, als sie off dem rathuse sungen, 3 gr.**[5] Da diese Eintragung am 22. Januar gemacht ist, kann der Gesang vielleicht am Dreikönigstage, an dem in vielen Gegenden ein Umzug mit dem Stern gehalten wurde, stattgefunden haben. Um diese Zeit begegnet uns in den Ratsrechnungen auch zum ersten Male der Schülerbischof, dem 1446 4 gr. gereicht wurden.[6] Das würde die erste Erwähnung des Gregoriusfestes bedeuten. Ein ähnlich interessantes Licht auf einen alten Volksbrauch wirft der Eintrag vom 25. Februar 1448: **Item vor das gemelde des totin 12 gr.**[7], der sich auf das Todaustreiben am Sonntag Lätere bezieht und den frühesten Hinweis auf diese Sitte in den Oberlausitzer Quellen enthält.

Die kirchliche Musik des Mittelalters war Vokalmusik, nur die Orgel kam als unterstützendes Instrument in Frage. Von dem regelmäßigen Kirchengesang erfahren wir naturgemäß aus den Ratsrechnungen und andern Urkunden nichts. Aus verschiedenen Stiftungsurkunden aber ergibt sich, daß die Gesänge vom Schulmeister, dem späteren Rektor, seinen Gehilfen, die locaten und signatores genannt werden, und den Schülern ausgeführt wurden.[8] Von einem stark abgekürzten Verfahren bei der Ausführung der kirchlichen Verrichtungen erfahren wir 1401. Damals sandte der Bischof von Meißen an den Rat einen reitenden Boten mit einem Briefe, in dem geschrieben stand **von der vigilien weyn unde messen, dy sy ynchant** (zuweilen) **anheben unde nicht furder singen wen uf daz kyrielezyon.**[9] Von kirchlichen Stiftungen, in denen der Gesang Erwähnung findet, seien folgende genannt. 1409

[1] III. 185,26. [2] III. 209,2. [3] III. 230,11. [4] Bd. II. S. 60/61. [5] II,2. 612,29.
[6] IV. 390,5. [7] IV. 500,14. [8] IV. 395. [9] III. 414,16.

vermachte Hanns Kalemann der Peterskirche das Dorf Deutsch-Biele **zu eynem ewigen gestiffte unser lieben frauen messe in der kirchin zu sand Peter . . . tegeliche zu singen.** Den Gesang sollte der Schulmeister durch seinen Signatorem und drei Schüler bis auf das Agnus dei ausführen lassen.[1] 1415 stiftete Niclos Kindeler von Hirschberg 4 mr. Zins zu dem Salve regina.[2] 1416 machen Niklos Maxen und seine Frau Margarethe ein ewiges Seelgeräte zu der Prozession am heiligen Leichnam.[3] Wenzel Weitschreiber, der von 1426—30 im Görlitzer Rate saß, hatte ein Vermächtnis gemacht, daß alle Tage nach der hohen Messe in der Peterskirche das Regina coeli gesungen würde.[4] 1449 schenkten zwei Brüder Rawszindorff 24 mr. jährliche Zinsen, daß man in der Peterskirche täglich um Sonnenuntergang das Alma redemptoris mater mit einem Locaten und allen Schülern zu ewigen Zeiten singen sollte.[5] Auch von Begräbnissen und Leichenfeiern berichten unsere Quellen, doch würde ihre Aufzählung hier zu weit führen.

Welche Bedeutung der Kirchengesang für das Volk hatte, ersieht man am besten aus der volkstümlichen Bezeichnung für den Bann, genauer für das Interdikt. Diese schwere Strafe, die in das ganze kirchliche und bürgerliche Leben tief einschnitt, nannte man einfach „das Singen legen". Die Kirche ging mit dieser Strafe nicht gerade sparsam um und so begegnet uns von 1391 ab in den Ratsrechnungen recht häufig die Tatsache, daß das Singen gelegt wurde.[6] In einer Eintragung vom 27. Dezember 1404 lernen wir den entsprechenden Ausdruck für die Aufhebung des Interdikts kennen. Es heißt da: **einen botin, der daz singen wider brachte . . .** 8 gr.[7]

Von einer **Orgel** in der ältesten Görlitzer Kirche, der Nikolaikirche, wissen wir nichts. Daß die Peterskirche von Anfang an eine Orgel gehabt habe, wird wahrscheinlich durch die Mitteilung in Mylius' Annalen, wo es beim Jahre 1340 heißt, daß das Wetter die Orgel zu St. Petri zerschmettert habe. Es gibt über das Ereignis auch einen lateinischen Mönchsreim, der in der Chronik von Abraham Frenzel zu finden ist. Dieselbe Quelle berichtet vom Jahre 1382: Ist die Orgel in der Klosterkirche gebaut worden und verfertiget durch M. Ortulphen, den 20. Dezember. Dazu stimmt eine Notiz aus dem Kalendarium necrologium Fratrum Minorum Conventus in Görlitz: A. D. 1409 obiit fr. nicolaus scheder sacerdos et organista hic sepultus.[8] Die erste Erwähnung einer Orgel in den Ratsrechnungen geschieht unter dem 6. Juli 1438, wo nach auswärts ein Bote der Orgel wegen gesandt wird.[9] 14 Jahre früher, am 6. Mai 1424, begegnet uns zum ersten Male der Name **Conrad der orgelmeister** oder Cunradus organista.[10] Das muß ein angesehener Bürger der Stadt gewesen sein, denn er wird 1426 unter den Hauptleuten auf dem Neißeturm[11] und 1432 unter den Hauptleuten im Neißeviertel[12] aufgezählt, auch wird er in Scultetus Kürbuch unter den Schöppen von 1430—32 genannt. Von seinem kriegerischen Sinn zeugt seine Teilnahme am Feldzuge nach Böhmen im Jahre 1426; er kehrte aus der unglücklichen Schlacht bei Aussig heim, hatte aber seine Kleider und Waffen verloren, die ihm von der Stadt ersetzt wurden.[13] Von der Besoldung für das Organistenamt, das er offenbar nur im Nebenamte versah, wissen wir nichts; 1431 erhielt er von der Stadt ein Ostergeschenk **zum heiligin obende.**[14] In den letzten Monaten des Jahres 1432 muß er gestorben sein. Von 1435 ab wird ein anderer Organist mit Namen Nickel genannt, der auf 4 Quatember 1 Schock Besoldung erhält.[15] 1439 suchte man einen neuen Organisten. In dieser Angelegenheit ging im Mai ein Bote nach Dresden[16]

---

[1] IV. 394/5. [2] Städt. Hypothekenbuch von 1384—1435. [3] desgl.
[4] Hypothekenbuch von 1434. [5] IV. 617/8. [6] III. 175_{5}, 208_{10}, 316_{5} usw. [7] III. 435_{8}.
[8] Script. rer. Lus. I. 291. [9] IV. 14_{1}. [10] II_{1}. 190_{22}. [11] II_{1}. 313_{33}. [12] II_{2}. 377_{9}.
[13] II_{1}. 339_{21}. [14] II_{2}. 218_{32}. [15] II_{2}. 570_{25} usw. [16] IV. 68_{8}.

und im Dezember einer nach Kottbus[1], doch kommt in dem verschollenen lib. act. für 1441 der Name Nicolaus organista noch vor.[2] Ob das der neue oder alte Organist ist, läßt sich bei der Häufigkeit des Namens Nikolaus in damaliger Zeit nicht sagen. 1432 und 38 wird in den Ratsrechnungen auch der Kalkanten gedacht.[3]

Abschließend sei bemerkt, daß über die Glocken der Oberlausitz eine eingehende Arbeit von E. Brückner, dem verstorbenen Pastor von Gersdorf, im 82. Bd. des „Neuen Lausitzer Magazins" erschienen ist.

Beiträge zur Breitkopfschen Geschäftsgeschichte

Von

Hermann v. Hase, Leipzig

Carl Heinrich Graun

Carl Heinrich Graun, des großen Königs großer Kapellmeister zu Berlin, erfuhr zum ersten Male eine Würdigung seiner Kompositionen seitens der Breitkopfschen Buchhandlung im Jahre 1745, als die zweite Auflage von Johann Adolf Scheibens Critischer Musicus im Breitkopfschen Verlage erschien. Dieses Werk enthielt ein fast überschwengliches Lob der beiden ersten in Berlin komponierten Graunschen Opern Rodelinde und Cäsar und Cleopatra.

Ein Verlagsverhältnis entspann sich jedoch erst später; in Marpurgs Raccolta delle più megliore Composizione per l'anno 1757 erschien Graun zum ersten Male als Autor mit einer Cantata „Mitleid, lebst du noch dem Schwachen".

Auf Breitkopfs schon im Juli 1756 geäußerten Wunsch, weitere Originalwerke zu veröffentlichen, ging Graun gern ein und Breitkopf hatte das Glück, im Jahre 1757 ein Werk zum Verlag zu erhalten, das Grauns Ruhm für alle Zeiten begründen sollte, sein Passionsoratorium „Der Tod Jesu". Marpurg, der Fürsprecher Breitkopfs bei Graun, schickte Ostern 1757 eine von Graun durchgesehene Partitur mit des Komponisten bester Empfehlung, nach der das berühmte Werk, allerdings erst drei Jahre später, gesetzt wurde und seit nunmehr über 150 Jahren ein stets begehrtes Verlagswerk des Breitkopfschen Hauses bildet. Der erste Neudruck der Partitur erfolgte Anfang des Jahres 1767. Als das Werk im Großen Konzert in Leipzig im März 1771 zur Aufführung kam, wurde das Textbuch dazu in der Breitkopfschen Buchdruckerei hergestellt, ebenso für eine Aufführung der Curionischen Gesellschaft, die im März 1775 unter Leitung von Häser stattfand. Der im Jahre 1785 von Johann Adam Hiller besorgte Klavierauszug, der bei Löwe in Breslau erschien, wurde ebenfalls bei Breitkopf gedruckt.

Graun ließ es nicht an Anerkennung fehlen; als ein Juwel des Breitkopfschen Archivs wird ein einziger Brief des Meisters bewahrt:

Hochedelgebohrner
Insonders hochzuehrender Herr,

Unsere Muse muß billig vor Ew. Hochedelgeb. alle Hochachtung und Liebe haben, da durch Dero Fleiß und Bemühung derselben so viel Vorschub geschiehet. Es ist eine Ehre vor unsere

[1] IV. 81_{29}. [2] IV. 180_{10}. [3] II_2. 313_{16} und VI. 6_5.

Nation, daß ein Breitkopff in diesem Seculo gebohren, welcher dasselbe durch die schöne Erfindung einer dem Kupferstiche so gleichen, unvergleichlichen Notendruckerey berühmt gemacht hat. Auch meine Muse ist Ihnen davor allen Dank und Hochachtung schuldig, und werde ich künfftig mit Vergnügen einigen Stoff zu dieser schönen Arbeit zu liefern mich bemühen.

Herrn Secretair Marpurg bin ich die Ehre Dero Bekanntschaft schuldig, und um eine persöhnliche zu haben, werde mit Vergnügen einmahl künftig Gelegenheit nehmen, Dero Gegenden zu passieren und davon zu profitieren.

Der ich mit vollkommenster Hochachtung verharre

Ew. HochEdelgeb.
ergebenster Diener
C. H. Graun

Berlin, d. 13. Juni
1757

Vor die überschickten Oden und H. Fritzens Tractat sage ergebensten Dank.

Breitkopfs Pressen sollten denn auch im selben Jahre zwei Werke Grauns zum Druck erhalten. Marpurg schickte im Mai 1757 Grauns Originalmanuskript seines Te deum mit folgenden Worten:

„Eins bittet sich aber H. Capellmeister, der sich Ihnen ergebenst empfiehlet, nebst mir aus. Lassen Sie sich gegen keine Seele heraus, daß Sie schon vor der Aufführung des Te deum ein Besitzer davon geworden sind. Es ist auf hohen Befehl verfertiget. Sie verstehen mich. Bitten Sie den Gott Mars, uns balde Gelegenheit zu verschaffen, dieses neueste Probestück der vortrefflichen Graunischen Muse in Berlin zu hören. Drucken Sie es in Gottes Nahmen unter der Zeit ab, damit es den Tag nahero kann gemein gemacht werden, ehe die Copisten dahinterkommen. Wenn dieses Stück nicht profitable ist, so ist mit keiner Musik etwas zu machen."

Trotz aller Bemühungen konnte eine unrechtmäßige Abschrift nicht verhindert werden, die ein Kopist durch den Kammerlakai der Prinzessin Amalia, die Graun zu der neuen Komposition veranlaßt hatte, sich verschaffte. Die Schlacht bei Prag am 6. Mai 1757 gab Graun Gelegenheit, sein Te deum erklingen zu lassen und der Veröffentlichung stand nunmehr nichts im Wege. Der genaue Titel lautete: Te deum laudamus. Posto in Musica dal Sign. Carlo Enrico Graun, Maestro di Capella di S. M. il Rè di Prussia. In Lipsia Presso Giov. Gottl. Imman. Breitkopf 1757.

Als zweites Originalwerk Grauns erschien im Jahre 1757 eine Sinfonia in Stimmen, die zu dem Pastorale Il Giudizio di Paride gehörte.

In Marpurgs Sammelwerken war Graun mit zahlreichen Kompositionen vertreten, so in den 1758 in Berlin erschienenen und bei Breitkopf gedruckten Geistlichen Oden von einigen Tonkünstlern in Berlin (Voß) und den Geistlichen, moralischen und weltlichen Oden (Lange). In Marpurgs für Breitkopf besorgten Sammlungen war Graun 1759 in den Berlinischen Oden und Liedern II. Teil mit drei Oden: Belinde (Text von Lieberkühn), Die Rose (Hagedorn) und Der alte und der junge Wein (Lessing) vertreten; auch in Gellerts Oden und Liedern von Berlinischen Tonkünstlern sind Graunsche Kompositionen enthalten.

Nach Grauns Tode ist im Breitkopfschen Verlag außer dem Tod Jesu noch ein selbständiges Originalwerk erschienen, die Cantata Lavinia e Turno a Soprano Solo, due Violini, Viola e Basso, die Graun unter Benutzung des Textes der gleichnamigen Kantate Antinis für eine Berliner Sängerin komponiert und kurz vor seinem Tode Breitkopf zum Verlage angeboten hatte. Aber erst 1761 ließ sich Breitkopf von Marpurg das Manuskript aus Grauns Nachlaß kommen und veröffentlichte die Kantate im folgenden Jahre in Partitur und Stimmen.

J. A. Hiller, ein großer Verehrer Grauns, nahm in die erste Sammlung seiner zweihändigen Symphonien, die 1761 bei Breitkopf erschienen, die Sinfonia zur Oper

Fetonte auf. In dieser Sammlung war auch eine Symphonie von Johann Gottlieb Amadeus Graun, dem Konzertmeister Friedrich des Großen, enthalten, der auch in den Berlinischen Oden neben seinem Bruder mit zwei Kompositionen vertreten war.

In neuerer Zeit ist bei Breitkopf & Härtel in den Denkmälern Deutscher Tonkunst Grauns Oper Montezuma neu herausgegeben worden; ferner brachte die Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft aus der Feder von Mayer-Reinach eine Würdigung seiner Opern und Carl Mennicke in seinem Werke Hasse und die Gebrüder Graun eine Würdigung seiner symphonischen Werke.

Johann Heinrich Rolle

Johann Heinrich Rolles Verhältnis zur Breitkopfschen Buchhandlung hat große Ähnlichkeit mit den Beziehungen Emanuel Bachs zu Breitkopf. Für beide Männer, die zu den erfolgreichsten Komponisten ihrer Zeit gehörten, ist Breitkopf, nachdem frühere Beziehungen wieder angeknüpft worden waren, in den letzten Jahrzehnten ihres Lebens gleichmäßig als Drucker und Verleger tätig gewesen.

An den Magdeburger Musikdirektor wandte sich Breitkopf zu Beginn des Jahres 1756 um Rat wegen Herausgabe eines Generalbaßlehrbuches und Zusammenstellung eines Kirchenjahrganges, deren Veröffentlichung jedoch auf Rolles Abraten nicht unternommen wurde. Als Breitkopf im nächsten Jahre bei Übersendung einiger seiner musikalischen Neuigkeiten einige Symphonien von Rolle zum Verlag erbat, antwortete jener:

„Sowohl vor die Schriften des gelehrten und geschickten Herrn Marpurgs, als auch vor Dero so gütige Meinung, so dieselben nebst anderen Gönnern und Freunden von mir und meiner wenigen Arbeit hegen, sage Ihnen verbindlichsten Dank, und versichere zugleich, daß es mir zum wahren Vergnügen gereiche, Ew. HochEdelgeb. als einen so verdienten Manne gefällig seyn zu können, dessen mir bezeigte Höflichkeiten und Güte meine wahre Erkenntlichkeit und Hochachtung erfordern ..... Ehedem habe ich Sinfonien genug gemacht, allein gute Freunde haben mir selbe auf ewig, wie es scheint, abgeliehen. Ich habe niemals eine davon wieder zu Gesichte bekommen." (30. 6. 1757)

So konnte Rolle damals Breitkopfs Wunsche nicht nachkommen; erst einige Jahre später erschien als erstes Verlagswerk Rolles eine für Klavier bearbeitete Sinfonie in der vierten Raccolta delle megliore Sinfonie.

Im Jahre 1771 begann zwischen Rolle und Breitkopf ein neuer Verkehr, der nunmehr ununterbrochen bis zu Rolles Tod fortdauern sollte. In den meist sehr geschäftsmäßigen Inhalt des Briefwechsels mischte sich bald ein warmer Ton herzlicher Freundschaft, an Stelle des „Hochedelgebohrnen, hochzuverehrenden Herrn" trat der „Sehr theuer geschätzte Freund" und fast alle Briefe waren von den besten Wünschen für persönliches Wohlergehen, für frohe Festtage oder gewinnbringende Buchhändlermessen erfüllt. Persönlich lernte Rolle seinen Geschäftsfreund nicht kennen, nur Rolles ältester Sohn kam nach Leipzig und ließ sich die Offizin zeigen: „Für die so gütige Aufnahme meines Sohnes bin ich Ihnen äußerst verbunden, für das gütige Andenken an ihn und für alle ihm in Leipzig erwiesene Güte sage ich Ihnen meinen verbindlichsten Dank!" — Diese Zeilen stimmten fast wörtlich mit Emanuel Bachs Worten überein, als sein Sohn einige Jahre vorher die Breitkopfsche Gastfreundschaft kennen gelernt hatte. Wie herzlich Rolle an Breitkopfs Schicksalen teilnahm, zeigt ein Brief vom Jahre 1773: „Ich freue mich aufrichtig, daß Ew. Hochedelgebohren gehabte Krankheit keine üblen Folgen gehabt, und wünsche Ihnen von Herzen eine recht dauerhafte und von allem Segen begleitete Gesundheit auf die spätesten Jahre!"

Das erste Werk, das Rolle auf Subskription bei Breitkopf drucken ließ, war der Klavierauszug seines Dramas „Der Tod Abels". Die 500 Exemplare der 1771 erschienenen ersten Auflage waren bald vergriffen. Von einer erst geplanten Umarbeitung sah Rolle ab: „Er hat seine Urtheile ausgestanden, er hat gefallen, und gefällt noch, das beweisen des öfteren Nachfragen bey mir." Wie sehr das Werk damals begehrt wurde, geht aus folgender Nachricht Rolles vom 12. August 1776 hervor: „Mein einziges Exemplar, das ich für mich hatte, und zum Gebrauch meiner Kinder war, habe ich noch vor einigen Tagen einem hier durchreisenden Kaufmann auf inständiges Bitten überlassen müssen. Er hätte gern 10 Exemplare sogleich gekauft und mit nach Polen genommen, wenn ich sie gehabt hätte; bestellte aber 10 Stück von der zweiten Auflage, wozu ich ihm Hoffnung machte." Gegen ein Honorar von 50 Rthlr. und eine größere Anzahl von Freiexemplaren übernahm Breitkopf den Neudruck zum Verlage, konnte jedoch wegen allzugroßer Inanspruchnahme seiner Pressen erst 1778 mit dem Druck beginnen, so daß Rolle noch im April 1778 ungeduldig fragte: „Abel wird doch nun wohl wieder lebendig und zu haben seyn?" Der Tod Abels blieb lange Zeit ein Lieblingsstück des Publikums, noch 20 Jahre nach dem ersten Erscheinen konnte Breitkopf eine dritte Auflage wagen.

David und Jonathan, eine musikalische Elegie, die 1773 im Klavierauszuge im Verlage von Breitkopf erschien, übersandte der Komponist am 21. Mai 1772 mit folgenden Worten:

> „Beykommende Piece, die ich mir die Ehre gebe, Ew. Hochedelgebohren zur freyen Disposition zu überreichen, ist eine musikalische Elegie, aus Klopstocks Trauerspiel Salomo genommen. Die von mir dazu gemachte Musik ist die Frucht einer Unterredung, die Klopstock und Sulzer von der heutigen Singecomposition vor einigen Jahren mit mir gehabt. So viel ich mich noch erinnere, so war man mit den lang ausgeführten Arien und ihr Da capo, mit den darin so oft vorkommenden unnöthigen Wiederholungen des Textes und eben denselben musikalischen Klauselchen, mit den Dehnungen eines oft unbeträchtlichen Wortes, mit der Vernachlässigung einer guten Declamation und des wahren Ausdrucks des Affeks, sehr unzufrieden. Bey der jetzigen Mode der Singmusik würden wir noch immer weit von der Musik der Alten entfernt bleiben, davon wir doch so viele große Effecte läsen. Die Alten hätten die Singemusik für nichts anderes als für eine erhöhete Declamation gehalten. Diese sollte der Musikus fleißiger studiren. Kurz, man wollte, daß der Gesang an sich selbst so voller Ausdruck seyn sollte, daß er auch ohne Begleitung der Instrumente, oder höchstens nur von einem leisen Baß begleitet, dennoch seine völlige Wirkung thäte; u. was dergl. mehr. — Diese Freunde überredeten mich, einen Versuch davon zu machen, und wählten hiezu diese Elegie aus dem Salomo. Auf diese Art ist diese Piece entstanden."

Nach diesen Worten verfaßte Breitkopf eine Vorrede für den Klavierauszug, in der er aber die beiden Namen nicht nennen durfte. Als Rolle 25 Exemplare seines neuen Werkes zum Geschenk erhielt, dankte er aufs verbindlichste und meinte: „Der Druck ist recht schön, correct und der Breitkopfischen Officin würdig, der geschulte Herr Verfasser der Vorrede soll recht vielen Dank haben." Das kleine Werk fand lebhafte Beachtung, so daß sich Breitkopf schon 1778 zu einer neuen Auflage entschloß.

Im Jahre 1775 veröffentlichte Rolle zwei Liedersammlungen, von denen Breitkopf die 60 auserlesene Gesänge über die Werke Gottes in der Natur für den Verleger Hemmerde in Halle druckte, während er die Sammlung Geistlicher Lieder für Liebhaber eines ungekünstelten Gesanges selbst in Verlag nahm. Eine zweite Auflage dieser Lieder, zu denen Rolle in der Hauptsache Texte von Gellert, seinem Freund Klopstock, dem Magdeburger Rektor Funk und dem Kopenhagener Pastor Sturm gewählt hatte, veranstaltete Breitkopf drei Jahre nach des Verfassers Tode.

Auch in die im nächsten Jahre erschienenen zwei Kompositionen Rolles teilten sich die beiden Verleger: Breitkopf übernahm das Oratorium Saul oder die Gewalt der Musik, zu dem Rolle einige Psalmen in der poetischen Übersetzung von Johann Andreas Cramer als Einlage komponiert hatte, während Hemmerde Davids Sieg im Eichthale erwarb und den Druck Breitkopfs Pressen übertrug.

Großen Erfolg hatte Rolles musikalisches Drama Abraham auf Moria, das der Autor 1777 im Klavierauszug auf Subskription herausgab und wieder in Leipzig herstellen ließ. Trotzdem 1000 Exemplare gedruckt wurden, war die Auflage bald vergriffen; Breitkopf übernahm zwar schon 1782 die zweite Auflage, die Rolle verschiedentlich verbessert hatte, zum Verlage, konnte sie aber wegen anderer dringender Arbeiten erst 1785 zum Druck befördern.

Zu Rolles nächstem Oratorium Lazarus oder die Feyer der Auferstehung hatte August Hermann Niemeyer, der bekannte spätere Universitätskanzler von Halle, den Text besonders für Rolle gedichtet und überbrachte selbst das Manuskript Breitkopf, der mit dem Klavierauszug zusammen 1779 das Textbuch besonders veröffentlichte.

Daß Rolle nicht ohne Grund mit den Leistungen seines Druckers und Verlegers immer zufrieden war, wenn die Schnelligkeit der Herstellung auch manchmal nicht mit seinen Wünschen Schritt hielt, ließen seine Worte bei Fertigstellung seiner Thirza und ihre Söhne (1781) erkennen: „Zuvörderst nehmen Ew. Hochedelgebohren hiemit meinen aufrichtig ergebensten Dank für so gütige Besorgung des so correkten Druckes (außer zwei Kleinigkeiten fand Rolle, obwohl er keine Korrektur gelesen hatte, keinen einzigen Fehler), der richtigen Versendung der Exemplare und alles dessen, was zu diesem ganzen Behufe nöthig gewesen.“ Und in Erinnerung dessen, daß er in letzter Zeit öfters Breitkopfs Geduld mit den Zahlungsterminen in Anspruch hatte nehmen müssen, fuhr er fort: „Sie haben nun mit altem Ruhme das Ihrige an meiner Thirza getan! ich werde nun das Meinige auch thun und die Bezahlung meiner Schuld mit allem freundschaftlichen Danke besorgen.“

In den nächsten Jahren übernahm Schwickert in Leipzig einige Werke: 1782 Idamont oder das Gelübde, dem eine Klaviersonate beigegeben war, 1783 Hermanns Tod, mit einem Anhang von 6 Liedern, 1784 die Befreyung Israels, 1785 Simson, die sämtlich aus Breitkopfs Pressen hervorgingen. „Gern wäre ich auch in diesem Stück bey meinem theuern und lieben Herrn Breitkopf geblieben“, schrieb Rolle an Breitkopf, als er Schwickerts Anerbieten angenommen hatte, nachdem ihm Breitkopf keine Aussicht auf Übernahme im eigenen Verlag hatte machen können.

Für eigene Rechnung meldete Rolle schon 1782 seine Mesala, die Tochter Jephtas, zum Drucke an, aber erst 1784 wurde das Oratorium veröffentlicht. Im Juni 1783 schrieb Rolle etwas resigniert: „Mit der Subscription der Mesala geht es diesmal schläfrig. Ob es ein Wink für mich sey, von der Bühne abzutreten oder ob es an Gelde fehlt, oder an Liebhabern, die durch die ungeheure Menge der herausgekommenen Musikalien schon zu sehr gesättigt sind, das kann man nun nicht wissen.“ Der Klavierauszug seiner Mesala fand schließlich aber noch genug Liebhaber, so daß Rolle eine größere Anzahl Exemplare drucken lassen konnte.

Rolles letztes zu seinen Lebzeiten erschienenes Werk Melida, ein Singspiel, kündigte der Autor im Juni 1784 an:

> „Ich bin Willens, oder muß es Willens seyn, mein neuestes Drama Melida, das ich vor dem Jahre gemacht habe, auf gewöhnliche Art im Klavierauszuge heraus zu geben, an dessen Auszug ich jetzt arbeite. Ich hätte daran so früh noch nicht gedacht, wenn die hiesigen Musikfreunde nicht so dringend wären, den Auszug zu haben. Sie glauben in dieser Musik einen anderen Mann gefunden zu haben, als in den vorigen Rollischen Dramen.“

Und als Rolle einige Monate später den festen Auftrag zum Druck seiner Melida, von der Schwickert einige Exemplare in Kommission nahm, gab, schrieb er am 21. Oktober 1784:

Nun, mein theuerster Herr und Freund! Sie werden sich wundern, daß ich eine neue Bestellung mache, da ich noch für Mesala einige 30 Rthlr. restiere. Ich muß aufrichtig bedauern, daß uns hier wegen der Theuerung dieser Sommer sehr gedrückt und das, was zu anderen Endzwecken bestimmt war, weggenommen hat. Sorgen Sie aber nicht! ich bin ein ehrlicher Mann, und es soll meine erste Sorge seyn, mich meiner Schuld zu entledigen, und so lange ich lebe, Ihnen die Hochachtung, Liebe und Freundschaft thätig zu beweisen, mit welcher ich die Ehre habe zu seyn Ew. Hochedelgebohren gehorsamster

Johann Heinrich Rolle.

Ein Jahr später schrieb Rolle seinen letzten Brief an Breitkopf und schickte unter vielen Entschuldigungen einen kleinen Teil seiner Schuld; die nächste Nachricht, die Breitkopf empfing, war die gedruckte Todesanzeige. Rolles Witwe brachte des Verstorbenen letzte Pläne noch zur Ausführung, indem sie Breitkopf den von Friedrich Wilhelm Zachariä, Breitkopfs altem Autor, verfertigten Klavierauszug von Rolles Gedor oder das Erwachen zum besseren Leben zum Druck übergab.

Da außer den bereits genannten Werken Rolles von den drei Sammlungen, die Rollesche Kompositionen enthielten, Münters geistliche Lieder und Hillers Sophiens Reise bei Breitkopf gedruckt wurden und somit sämtliche im Druck erschienenen Kompositionen Rolles bis auf einige wenige Lieder aus Breitkopfs Pressen hervorgingen, so kann man leicht ermessen, was die Verbindung zwischen Rolle und Breitkopf nicht nur für jeden der beiden Männer, sondern für die ganze musikalische Welt bedeutete.

Friedrich Wilhelm Marpurg

Der Herausgeber der Musikalisch-Kritischen Beyträge, Friedrich Wilhelm Marpurg, erhielt gegen Anfang des Jahres 1755 von Breitkopf Gräfes[1] Sonett zur Besprechung zugesandt. Diese Gelegenheit benutzte Marpurg, um eine Sammlung von Oden „von verschiedenen berühmten Komponisten itziger Zeit" zum Verlag anzubieten. Auf Marpurgs Schreiben griff Breitkopf erst im nächsten Jahre zurück und Marpurg erwiderte: „So überhäufft ich auch mit Arbeiten bin: so nehme ich dennoch Ew. Hochedelgeb. gütigen Antrag um so viel mehr mit Vergnügen an, da ich schon lange gewünscht, einige meiner Sachen, aus Dero berühmten Offizin hervortreten zu sehen." Der erste Teil der Berlinischen Oden und Lieder erschien noch im Jahre 1756; da Marpurg bereits bei Lange in Berlin eine Odensammlung herausgegeben hatte, empfahl er, seinen Namen nicht zu nennen. „Ich schmeichle mir, daß diese Oden alles was nur bisher in dieser Art herausgekommen ist, sowohl ihrer Wahl als Komposition nach, übertreffen werden." Die äußerlich vornehm ausgestattete Sammlung wurde 10 Jahre nach ihrem Erscheinen neu gedruckt, auch erschien in Holland, wo Marpurg ein Jahr gelebt hatte, eine Übersetzung: Haerlemsche Zangen in Musicq gesteld by de Heeren Marpurg en in nederdeytse Dichtmaat overgetragt door J. J. D., Haerlem, 1761 Jzaak en Joh. Enschede.

Einen zweiten Teil der Berlinischen Oden regte Marpurg selber an:

„Sie haben es sich nun einmahl vorgenommen, mich gänzlich zu Ihrem Schuldner zu machen. Kaum haben Sie mir ein Geschenk gemacht, so läuft ein anderes wieder ein. ich ver-

[1] Sonett auf das Pastorell Il trionfo della fedelta, „womit zugleich eine neue Art Noten zu drucken bekannt gemacht wird". 1919 bei Breitkopf & Härtel in Faksimiledruck neu herausgegeben.

kenne beydes, das Geschenk und die ungemein höfliche Art, womit Sie mir solches zu machen belieben, mit dem verpflichtesten Danke. Wollen Sie dagegen einen zweyten Theil der Berlin. Oden, als eine kleine Gegenkenntlichkeit von mir annehmen, so dürfen Sie nur befehlen, wann er fertig seyn soll. Ich habe keinen andern Weg, als diesen vor mir, mich meiner Schuld einigermaßen zu entledigen." (30. 10. 1756.)

Das Manuskript der zweiten Sammlung schickte Marpurg am 25. Juni 1757:

„Die Stücke werden beweisen, daß die Berlinischen Musici sich ziemliche Mühe gegeben haben, verschiedene auswärtige Odensetzer hinter sich zu lassen. Die drei Stücke des H. Kapellmeister (C. H. Graun), das eine Stück von H. Bach und H. Agricola sind Meisterstücke."

Der Erfolg blieb auch nicht aus, denn schon drei Jahre nach Erscheinen, im Jahre 1762, erlebte die zweite Sammlung eine Neuauflage. Der dritte Teil erschien im Jahre 1763. Marpurg selbst war in allen drei Teilen reichlich vertreten, im ersten mit 25 Liedern, im zweiten mit 12 Liedern; den breitesten Raum nehmen Marpurgs Kompositionen im dritten Teil ein. Von den 43 Stücken waren nicht weniger als 30 von ihm, darunter der bekannte Lessingsche Rundgesang „Lebe, liebe, trinke, lärme, freue, kränze Dich mit mir!" Neben weniger bekannten Komponisten wie Johann Philipp Sack, Christian Friedrich Schale, Friedrich Christian Rackemann, Christian Gottfried Krause, Johann Gottlieb Janitsch, Wilhelm August Traugott Roth und Johann Gabriel Seyffarth waren sämtliche Berliner Musiker von Bedeutung vertreten, so Christoph Nichelmann, der sieben Oden beigesteuert hatte, die Gebrüder Graun, Agricola, C. Ph. E. Bach, Quantz und Kirnberger. Auch die Namen der Dichter zeigten eine gute Auswahl: Gleim, der besonders bevorzugt worden war, Uz, Lessing, Zachariä, Kästner, Hagedorn, Kleist und Gellert neben einigen weniger bedeutenden Männern.

Mit der Annahme der Berlinischen Oden hatte Breitkopf an Marpurg den Auftrag verbunden, ihm eine Sammlung von Klavierstücken nach einem von Breitkopf entworfenen Plane zusammenzustellen. Marpurg nahm diesen Breitkopfschen Vorschlag gern an und bestimmte für den ersten Teil der Berlinischen Oden und diese Sammlung ein Honorar von 60 Rthlr. und 5 Rthlr. für den Kopisten.

„Da ich so wohl nach Italien als Frankreich correspondire, und ich vor nicht gar langer Zeit eine Menge geschriebener Sachen aus Paris und Bologna erhalten: so schmeichle ich mir im Stande zu seyn, die Arbeiten unserer guten Berlinischen Meister mit solchen auswärtigen Stücken in dem schöneren Geschmack der Zeit zu begleiten, daß sie sich gegeneinander dürfen sehen lassen." (9. 4. 1756.)

Marpurg hatte von eigenen Kompositionen in diese Raccolta delle più nuove Composizioni di Clavicembalo di differenti Maestri ed. tut. per l'anno 1756 aufgenommen als Ouvertüre vier Stücke Grave, Allegro, Andantino und Presto, einen Tanz La Provençale, ein Concerto, vier Menuette, eine Polonaise und eine Sinfonia in drei Sätzen. In der entsprechenden Raccolta für 1757 waren von Marpurg zwei Menuette, ein Konzert, das er auf Breitkopfs besonderen Wunsch neu komponiert hatte, und eine französische und zwei italienische Canzonetten enthalten. Über seine eigenen Kompositionen äußert Marpurg gelegentlich: „ich bin gewohnt, nichts hinzuschleudern, sondern alles so zu arbeiten, wie es meine Ehre erfordert." Die Mitarbeiter an den Berlinischen Oden waren fast sämtlich wieder vertreten: zu Seyffarth, Kirnberger, Rackemann, Agricola, C. H. Graun, C. Ph. E. Bach, Sack, Nichelmann und Schale kamen noch einige neue hinzu. Über Johann Daniel Silbermanns Le Moulinet schrieb Marpurg,

„daß es ein Stück für jedermann ist, und daß es Leuten gefallen hat, die so gar nicht die Musik verstehen. Für rechte Kenner ist es freylich nicht. Aber soll die Raccolta nicht sowohl für

Musicos und Kenner als für andere Personen von geringerer Empfindung seyn? Ich glaube, Sie geben mir recht."

Friedrich Wilhelm Zachariä erschien diesmal nicht als Dichter, sondern lieferte eine Polonaise als Beitrag. Ganz neu komponiert für die Sammlung war das Presto von Johann Friedrich (?) Richter[1]. Padre Giovanni Battista Martini, „das damalige Orakel Europas in musikalischen Angelegenheiten", von dem eine Fuge, „die schönste von der Welt", wie sie Marpurg bezeichnete, eingereiht worden war, vertrat Italien, von französischen Komponisten enthielt die Sammlung Stücke von Du Phli, Jean Philippe Rameau und Henri Louis Ferrier. „Ich habe die Wahl der Stücke nicht ohne Ursach so gemacht, und glaube . . . . ., daß das Leichte und Schwere genugsam untermischt und genugsam Materie vorhanden seyn wird."

Marpurgs Vermittlung verdankte Breitkopf auch zwei Werke von Friedrich Wilhelm Riedt, dem Mitbegründer und Direktor der „Musikübenden Gesellschaft" zu Berlin. Eine Sonata a Flauto traverso I e II ô Violino e Basso erschien 1756, eine zweite Sonata a Flauto traverso solo col Basso per Violoncello ô Cembalo wurde 1758 bei Breitkopf veröffentlicht.

Durch den vielfachen Briefwechsel kamen sich Marpurg und Breitkopf auch persönlich näher. Vertrauensvoll wandte sich der in etwas knappen Verhältnissen lebende Musiker an seinen neuen Verleger:

„Ich glaube, in Ew. Hochedelgeb. Charakter etwas besonders Redliches angemerket zu haben. Dieses ists, was mich so kühn gemacht, mich an dieselben zu wenden. Nehmen Sie es ungeneigt, so eignen Sie es dem Vertrauen zu, daß Sie gegen sich in mir erwecket haben. Nehmen Sie es gütig auf, so seyen Sie versichert, daß ich meiner Dankbegierde keine Gränzen setzen werde." (14. 10. 1756.)

Äußerst herzlich war seine Teilnahme an Breitkopfs Wohlergehen:

„Hochedelgebohrner, insonders hochzuehrender Herr, Kaum habe ich ein neues Schreiben an Ew. Hochedelgeb. abgelassen: so erhalte ich durch H. Voß Dero geneigte Antwort auf mein voriges, woraus ich aber leyder! zu meiner größten Bestürzung und mit Betrübniß ersehe, daß Sie sich unpaß befinden. Gebe der Himmel, daß dieser Brief Dieselben vollkommen wieder hergestellet finde, und daß ich von Dero eigener wehrtester Hand mit der nächsten Post hievon die angenehme Nachricht erhalten möge. Trauriges Schicksal! Sie macht es krank, und mich unglücklich. Ich wünsche ihnen vom Grunde des Herzens eine baldige vollkommne Rückkehr Dero Kräfte und Gesundheit und habe die Ehre, mit der aufrichtigst-lebhaftesten Hochachtung zu seyn

Ew. Hochedelgeb.

ergebenster Diener

Marpurg.

Berlin, den 15. Xbr. 1756.

Wie groß sein Vertrauen zu Breitkopf war, geht aus einem Bekenntnis hervor, das Marpurg sicherlich in ziemlich verzweifelter Gemütsstimmung geschrieben haben mag, als Breitkopf seinen Vorschlag, gegen einen festen Jahresgehalt nur für ihn tätig zu sein, ablehnte:

„Wundern Sie sich nicht, daß ich Ihnen mit solcher Offenherzigkeit schreiben werde, als wenn ich die Ehre hätte, von Jugend auf in dem vertrautesten Umgange mit Ihnen zu leben. Ich weiß was man sagt: Littera scripta manet, non emissa perit. Ich weiß aber auch, daß Sie meine Correspondenz niemahls publieciren werden[2]. Ihr Character ist viel zu edelmüthig, und ich schmeichle mir, daß Sie in Absicht meiner Gesinnungen gegen Sie, mich dieser Freundschaft und Gewogenheit würdig halten werden.

Stellen Sie sich einen Menschen vor, der von der größten Flüchtigkeit der Jugend mit

---

[1] Eitner, Quellenlexikon, Bd. VIII, S. 222.

[2] Der selige Marpurg mag vergeben, daß seine Hoffnung so zu Schanden geworden ist!

einmahl in die tiefste Misantropie verfällt, einen ἑαυτον τιμωρουμενος[1], weil er ein ererbtes gutes Vermögen auf seinen Reisen gänzlich verzehret; bey einem gewissen verstorbenen Grafen, einem Liebling meines großen Königs, einige Jahre als Sekretär in Diensten gestanden und nach dessen Ableben bald diese, bald jene Bedienung, entweder durch eignen Eigensinn oder durch Boßheit anderer, verfehlet hat; der sich endlich, aus Verdruß über alle diese Begebenheiten, in der besten Blüte der Jahre annoch, entschließet, den übrigen Rest seines Lebens in einem Kl . . . . zuzubringen und die besten Einladungen dazu in den Händen hat —

dieser Mensch bin ich. Mein Entschluß ist verzweifelt. Ich gestehe es. Aber er ist meiner itzigen Denkungsart gemäß, und zumahl deßwegen, weil ich die Musik zu meiner Hauptbeschäftigung gemacht habe. Ich will nicht mehr von den Großen der Welt abhängig seyn. Ich will für mich alleine leben. Meine Misantropie ist kein Fanatismus. Dazu inclinire ich nicht, dem Apollo sei Dank." (10. 5. 1757.)

Nochmals bat er Breitkopf, auf seinen Antrag einzugehen:

„Sie können aber auch als dann versichert seyn, daß ich mein Gemüth noch ein ganzes Jahr erheitern, und mit doppeltem Eifer und Vergnügen für Sie, das Publicum und meine Ehre, arbeiten werde. Ich werde keiner Zerstreuung wie bisher, unterworfen seyn, und mit keiner Handlung als der Ihrigen, zu thun haben. Totus ero tuus. Ich werde aber dadurch zugleich in den Stand gesetzet werden, meine privaten Angelegenheiten dergestalt einzurichten, daß ich, nullo gravatus aere alieno, von hier gehen kann. Dieses ist meine Absicht, und wie ich glaube, die Absicht eines ehrlichen Mannes. — Ein Sohn kann an seinen Vater nicht offenherziger schreiben. Sehen Sie mein Vertrauen gegen Sie."

Obwohl Breitkopf auf Marpurgs Plan nicht eingehen konnte, erlitt der Verkehr zwischen beiden keine Unterbrechung. Im Dezember 1756 bot Marpurg zwei Theoretische Werke an, die beide zum Verlag übernommen wurden. Die Anfangsgründe der Theoretischen Musik „ein Werk, worauf ich mehr Fleiß gewendet habe, als auf alle andern", wie die von ihm übersetzte und mit Anmerkungen vermehrte Herrn d'Alemberts Systematische Einleitung in die Musikalische Setzkunst, nach den Lehrsätzen des Herrn Rameau erschienen im Jahre 1757 im Verlag von J. G. J. Breitkopf.

Im Jahre 1758 druckte Breitkopf vier Werke, die Marpurg Berliner Verlegern übergeben hatte: Geistliche Oden in Melodien gesetzt von einigen Tonkünstlern in Berlin im Verlage von Chr. Fr. Voß, seine Anleitung zur Singkomposition, die Geistlichen, moralischen und weltlichen Oden von verschiedenen Dichtern und Komponisten, sowie seine Fugensammlung im Verlag von G. A. Lange. Letztere hatte Marpurg etwas voreilig in seinen Beyträgen angekündigt und war Breitkopf sehr dankbar für die rasche Förderung des Druckes: „Hieran hatte ich den Gönner erkannt, einen Titel, den ich Ihnen längst schuldig bin, wann Sie auch solchen nicht in Briefen von mir bekommen."

Verschiedene Pläne wurden noch zwischen Marpurg und Breitkopf erörtert, ohne daß sie zur Ausführung kamen. Gegenseitige Besprechungen in den beiderseitigen Zeitschriften, den historisch-kritischen Beiträgen und dem Neuesten aus der Anmutigen Gelehrsamkeit erfolgten. Die Rezension seiner Anfangsgründe, die Christian Gottfried Krause, ein eifriger Mitarbeiter Marpurgs an den Beyträgen, schrieb, fand Marpurg selber „sehr possirlich. Es ist seine Mode. Herr M. Lessing sagte, daß er von ihm lieber getadelt, als gelobt sein will." Eine Rezension in dem Neuesten aus der Anmutigen Gelehrsamkeit über ein Werk Marpurgs scheint von Breitkopf selbst zu sein. Seines Verlegers vielseitige Betätigung erweckte Marpurgs Bewunderung:

„Sie sind ein Musicus, ein Vorzug, den Sie mit vielen anderen Vorzügen vereinigen. Erst vor einigen Tagen, bey Lesung der Belustigungen, die in meiner Abwesenheit in Frank-

[1] Titel einer Komödie Menanders, durch die Komödie des Terenz gleichen Titels (etwa mit „Der Selbstpeiniger" zu übersetzen) bekannt geworden. Anm. d. Verf.

reich, herausgekommen, habe ich Proben ihrer Gelehrsamkeit gesehen. Ich bewundere Sie in allem und werde mit diesen Gesinnungen lebenslang seyn

Ew. Hochedelgebohren
ergebenster Diener
Marpurg.

Auf diese kleine captatio benevolentiae hin sandte Breitkopf als Geschenk die Reden, die von ihm 1743 veröffentlicht worden waren.

Viel Mühe machte Marpurg eine weitere Sammlung, die er 1758 auf Wunsch Breitkopfs zusammenstellte und die 1759 erschien, Herrn Professor Gellerts Oden und Lieder mit einigen Fabeln, größtentheils aus den Belustigungen des Verstandes und Witzes. Auf das Clavier in die Musik gesetzt von Berlinischen Tonkünstlern.

„Ich danke itzo dem Himmel, daß ich soweit mit den Oden fertig bin. Ich kann Ihnen versichern, daß mir der Kopf ziemlich müde dabey geworden, und ich glaube, daß ich nach den diese Messe herauskommenden Oden sobald keine wieder machen werde. Man erschöpfet sich eher in dergleichen Kleinigkeiten als in anderen Compositionen."

Hiernach scheint Marpurg einen größeren Teil der 40 Nummern, bei denen kein Autornamen angegeben war, selbst komponiert zu haben. Eine zweite Auflage dieser Sammlung wurde im Juni 1762 gedruckt.

Verschiedene weitere Pläne, Herausgabe eines 4stimmigen Choralbuches, dessen Autoren Joh. Sebastian Bach, dessen Söhne Emanuel und Friedemann, die Gebrüder Graun, Telemann, Rolle und Stölzel sein sollten, eine Sammlung von Psalmenkompositionen nach J. A. Cramers Übersetzung, von denen Marpurg schon eine größere Anzahl in Händen hatte, eine Anweisung zum Spielen sämtlicher Instrumente, die Marpurg schreiben sollte, sind nicht zur Ausführung gekommen. Mit der Lieferung des Manuskriptes zum dritten Teil der Berlinischen Oden im November 1762 hört der Verkehr auf und Marpurg scheint nie wieder in Beziehungen zur Breitkopfschen Buchhandlung getreten zu sein.

Johann Abraham Peter Schulz

„Wenige Menschen erhalten von der Natur die ganz reine harmonische Organisation, die sich in schönem Gleichgewichte der Neigungen und Kräfte zu einem bestimmten Ziel mit Freyheit und Heiterkeit ausbildet und vollendet. Noch wenigere erhalten sich im verworrnen Welt- und Kunstgetreibe so rein, daß jede Schiefheit und Verworrenheit ihrem ganzen Wesen widersprechend, ja demselben unmöglich bleibt. Die Wenigen aber, denen die Natur von Anbeginn so hold war, und die sich selbst so treu blieben, verdienen, auf welcher Stufe des bürgerlichen Lebens sie auch standen, welche Kunst sie auch in sich vollendeten, als Muster aufgestellt zu werden.

So geschieht es eben so sehr zur Ehre der Menschheit und aus Liebe zur Jugend, daß ich die Feder ergreife, um meinem innig geliebten Freunde in der möglichst treuen Schilderung seines reinen vollendeten Wesens, ein Denkmal zu stiften, als zur Befriedigung meines eignen Herzens, das sich nach dem Entschlafenen sehnt und sich den Lieben, Guten durch Zurückrufung jedes Zuges, jedes mit ihm verlebten Momentes gerne vergegenwärtigt."

Mit diesen schönen Worten begann Reichardt die Biographie von Johann Abraham Peter Schulz, die er im Auftrage von Breitkopf & Härtel für deren Allgemeine Musikalische Zeitung schrieb. Breitkopf & Härtel hatten sich direkt an Schulz gewandt und dieser hatte ihnen auch willfahren wollen. „Nachdem meine Gesundheitsumstände es erlauben, werde ich jetzt an meiner Lebensbeschreibung für Ihre Zeitung arbeiten" hatte er noch am 12. Dezember 1799 geschrieben, aber ein Stärkerer hatte ihm die Feder aus seiner Hand entwunden.

Als Verleger sind Breitkopfs nicht viel mit Schulz in Berührung gekommen, wohl aber haben sie als Drucker seiner Werke viel mit ihm verkehrt. Zum ersten Male hatten sie dazu Gelegenheit, als sie 1782 den ersten Band seiner Lieder im Volkston, der 1785 neu aufgelegt wurde, für Decker in Berlin druckten. 1785 hatte Schulz den zweiten Teil vollendet und Breitkopfs Pressen übergaben der Welt in dieser Sammlung zum ersten Male ein Lied, das noch jetzt alljährlich zu Sylvester die Herzen von Tausenden ergreift, das Neujahrslied von Johann Heinrich Voß, „Des Jahres letzte Stunde ertönt mit ernstem Klang".

Von Schulz sind nicht viele Kompositionen im Druck erschienen; die Veröffentlichungen beschränkten sich in der Hauptsache auf Liedersammlungen. In der Breitkopfschen Notendruckerei wurden noch Uzens Lyrische Gedichte 1784 in einer Auflage von 1500 Exemplaren für Herold in Hamburg gedruckt, über die Schulz am 26. März 1784 schrieb: „Für den schönen und correkten Druck der Bogen, die ich von dieser Sammlung bis itzt in Händen habe, sage Ihnen verbindlichsten Dank." Über eine weitere Sammlung »Religiöse Oden und Lieder aus den besten deutschen Dichtern mit Melodien bey dem Clavier«, berichtete Schulz im April 1786 an Breitkopf: „Ich freue mich, daß ich in den Noten auch nicht einen einzigen anmerckungswürdigen Druckfehler entdeckt habe."

Das einzige Chorwerk Schulzens, das bei Breitkopf hergestellt wurde, hatte Carl Friedrich Cramer in seine Polyhymnia aufgenommen und berichtete darüber zum ersten Male am 24. September 1784:

„Der Herr Kapellmeister Schulz hat mich diesen Sommer auf ein paar Wochen besucht, und er hat sich mit mir vereinigt, daß er sein von ihm bisher verfertigtes wichtigstes Werk, die Composition der lyrischen Gesänge aus Racinens Athalia, die schon mit dem entscheidensten Beyfalle in Reinsberg auf dem Theater des Prinzen Heinrich aufgeführt worden sind, und auch wohl in Paris auf die Bühne kommen werden, weil die Königinn von Frankreich ihm bereits die Erlaubniß gegeben, sie ihr zu dediciren, mir zu dem fünften Theile der Polyhymnia geben will. Allein dieß als ein classisches Werk soll so wie Reichards Ariadne in Partitur herauskommen, doch mit einem Clavierauszuge für Liebhaber."

Von der Partitur wurden 500, von dem Klavierauszug 1000 Exemplare gedruckt. Die deutsche Übersetzung, die Cramer anfertigte, wurde noch besonders der Musik vorgedruckt. Die Herstellung des Werkes nahm fast ein halbes Jahr in Anspruch, beide Ausgaben betrugen zusammen gegen 50 Bogen. Cramer schrieb nach Erhalt der ersten Exemplare aus Kiel:

„Zuerst sage ich Ihnen meinen besten Dank für die Beendigung dieses großen Werkes; sowie auch für Ihre Billigkeit in Behandlung meiner mit der Rechnung dabey; und der ausnehmenden Ordnung und Genauigkeit, mit der Ihre Rechnung abgefaßt ist, ich habe bey allem nichts weiter zu erinnern."

Nach dem Druck dieses Werkes entstand eine längere Pause in dem Verkehr des viel in der Welt herumreisenden Schulz mit Breitkopf. Erst im Januar 1799, als Schulz von Breitkopf & Härtel um Beiträge für ihre neue Musikzeitschrift gebeten wurde, schrieb er wieder ausführlich und bedauerte, daß seine Teilnahme an der Zeitschrift nur in dem Lesen derselben bestehen könne.

„Ich leide seit länger, als vier Jahren, an einer chronischen Brustkrankheit, die meine Kräfte immer mehr erschöpft. Mir ist, des Blutauswurfs wegen, jede Arbeit, die nur einige Anstrengung des Geistes verursucht, aufs strengste untersagt, und ich darf höchstens nur noch genießen, nichts selbst mehr schaffen. Sollte in dessen eine mir bevorstehende Veränderung, da ich im nächsten Sommer mich in Schwedt etabliren werde, die gute Würkung auf meine Gesundheit hervorbringen, die man mir davon verspricht; so würde ich, Ihrer gütigen Einladung zufolge, die ich mir zur Ehre schätze, Ihnen von Zeit zu Zeit durch Einsendung von geringen

Beyträgen, so weit meine Kräfte es erlaubten, einen Beweis geben, wie gern ich zur Aufrechthaltung dieser musikal. Zeitschrift thätig mitwürken möchte."

Seine Hoffnung auf Besserung schien sich auch zu erfüllen, denn er konnte im November 1799 ein Adagio für die Harmonika einsenden. Diesem Musikstück folgte bald eine Abhandlung „Über die in Sulzers Theorie der schönen Künste unter dem Artikel Verrückung angeführten zwey Beyspiele von Pergolesi und Graun, zur Beantwortung einer Äußerung des Hrn v. Dittersdorf in Nr. 13. des I. Jahrgangs der A. M. Z.", zu der der Verfasser bemerkte: „Dies ist, seit Jahren, wieder der erste Versuch einer Geistesarbeit. Aber ich fühle mich sehr davon angegriffen, und werde wahrscheinlich eine lange Pause machen müssen." Als ihm die Verleger ihre große Freude über die Sendung aussprachen, antwortete er:

„Für die gute Meinung, die Sie bey der Gelegenheit von meiner Mitwürkung für die Zeitung äußern, wenn meine Gesundheit es zuließe, thätiger daran Theil zu nehmen, bin ich Ihnen sehr verbunden. Ich gebe in dessen die Hoffnung nicht auf, Ihnen, wenn gleich nur sparsam, doch von Zeit zu Zeit durch Einsendung von Beiträgen wenigstens einen Beweis geben zu können, wie sehr ich an diesem, für die Kunst so wohlthätigen, und für die Ausbreitung reineren Kunstsinns so richtig berechneten Institute Theil nehme, und dessen ununterbrochnen Fortgang wünsche."

Diese Worte vom 30. Januar 1800 aus Schwedt sollten seine letzten an Breitkopf & Härtel sein. Des bald darauf Heimgegangenen Bildnis wurde zu dem Bande der Allgemeinen Musikalischen Zeitung, der seine letzte Arbeit aufgenommen hatte, am Schluß des Jahres als Titelkupfer geliefert.

Johann Friedrich Reichardt

Als Achtzehnjähriger kam Johann Friedrich Reichardt nach Leipzig und wurde in der Breitkopfschen Familie wie in deren befreundeten Kreis, zu dem Hiller, Öser, Bause u. a. gehörten, freundlich aufgenommen. Bald lernte er Corona Schröter, die zu den musikalischen Freunden der jüngsten Generation Breitkopf gehörte, kennen und leidenschaftlich verehren; dem nur um wenige Jahre älteren Bernhard Theodor Breitkopf schloß er sich besonders nahe an. „Zu meinem glücklichen Kunstleben in Leipzig trug die innige Freundschaft mit ihm von allem Anfange an viel bei," berichtete Reichardt später in seiner Autobiographie. Auch als der junge Breitkopf im fernen Rußland weilte, erkaltete die Freundschaft nicht; Reichardt überließ ihm ohne Entschädigung eines seiner Singspiele im Klavierauszuge zum Verlage und gedachte des öfteren in seinen Briefen des fernen Jugendfreundes.

Zu den persönlichen Beziehungen traten bald auch geschäftliche; als Reichardt im September 1771 zum ersten Male öffentlich in Leipzig auftrat, druckte ihm Breitkopf seine Konzertzettel. Bis zu seinem Tode blieb Reichardt mit der Firma verbunden, wenn es dieser auch nicht immer leicht wurde, die Anhänglichkeit zu bewahren. Wenn Breitkopf die Urteile anderer gar zu sehr in die Wagschale geworfen hätte, so hätte sein Wohlwollen gegen den jungen Künstler bald erkalten müssen. Besonders Johann Philipp Kirnberger ließ in seinen Briefen an die Breitkopfsche Handlung kein gutes Haar an seinem ehemaligen Schüler:

„Was sagen Sie zu des dummen ungezogenen Pengels, des Reichardts Betragen, der in Hamburg sich bey der Madame Ackermannin fast kniebeugend die zweyte Vorstellung von seinem elenden Monodrama Procris und Cephalus erbettelt hat, durch welche er 291 Mark und 8 Schilling bekommen hat, und dafür die kniebeugende Abbitte in öffentlicher Zeitung in dem Brief an Hrn. Ramler hat thun müssen. gleich darauf sich wieder wie ein Frosch aufgeblasen,

und ein musicalisches Blatt herausgegeben, nur um verdienstvoller Leute Ehre abzuschneiden. — Gehört der ungezogene Bube nicht in ein Tollhaus, welche Schande für Berlin, das sonst um der Musik willen auswärts hochgeschätzt wurde. — Außer diesen Fehlern ist er noch darzu ein Erzbetrüger, er hat in $1^1/_2$ Jahre auf 5 bis 6000 Thaler Schulden gemacht, dieserwegen haben die Gerichte ihn gezwungen, von seinem Traktament, welches 1200 Thl. ist, jährlich 600 Thl. abzugeben, worauf in der Hof-Staatskasse Arrest gelegt ist, ein würdiger Schwiegersohn des alten Franz Benda, der eben die Kunst lange Jahre getrieben Leute zu betrügen. ich schreibe dieses aus eigener Erfahrung, weil er mir, da ich in Königs Diensten war, von meinem Traktament, welches 300 Rthl. war, nur 4 Louisd'or gegeben, und mich also in einem Jahr um 280 Rthl. betrogen hat. Eine Schande für die Wissenschaft, daß solche Charaktere nicht ausgerottet werden."

Auf diesen wohl nicht ganz unparteiischen Ausfall vom 16. August 1777 folgten einen Monat später neue Beschimpfungen:

„ich nehme mir die Freyheit", schrieb Kirnberger, „etwas aus Hamburg zum Lesen zu überschicken, um daraus den Buben und gewesenen Landstreicher und Betrüger näher kennen zu lernen. — Hier scheint es, daß der Windbeutel seine Rolle ausgespielt hat, keine Oper ist bey ihm zu componiren bestellt worden ....., durch die Hamburgische Geschichte hat er sich noch mehr Verachtung zugezogen —, er geht jetzt wie ein Junge in Kleidung liederlich; ist auch aus einem großen Quartier in ein ganz kleines gezogen. Aus Dresden hat jemand hier erzählt, daß der Bube in Dresden viele Leute betrogen habe, Herr Breitkopf hätten auch für ihn 800 Rthl. gut gesagt, desgleichen wäre er auch an Herrn Hiller 200 Rthl. schuldig. wenn es wahr ist, so hat gewiß kein Mensch einen Heller zu erhoffen."

Vier Jahre später hatte sich Kirnbergers Zorn gegen Reichardt noch nicht gelegt:

„Hier hat man seit einiger Zeit eine Kunstnachricht von Reichardt, welche also geschrieben, daß ein vernünftiger sich nicht vorstellen kann, daß jemand so was in die Welt schicken könne, nur Leuten im Tollhause ist es zu vergeben, aber Keinem, der sich der fünf Sinnen zu haben rühmt. Man sollte vielmehr glauben, daß ein Unbekannter auf seinen Namen — ihm unwissend davon — es zur Chicane geschrieben hätte, denn in so einem albernen Ton hat wohl noch kein Mensch auf der Welt geschrieben; wenn es wahr ist, daß Reichardt der Verfasser davon ist, so hat er hiermit der ganzen Welt gezeigt, daß er ein Narr ist."

Nicht uninteressant ist es, dazu die Worte zu vergleichen, die Reichardt später in seiner Schulz-Biographie schrieb:

„Kirnberger war ein sehr leidenschaftlicher Mann, dessen heftiges Temperament, sich selbst überlassen, durch keine höhere Bildung gemildert worden, der mit ganzer Seele liebte und haßte und mit demselben Eifer sich für Einen ganz interessirte, mit dem er andere, gegen die er eingenommen war, verfolgte."

Reichardts finanzielle Schwierigkeiten kennen zu lernen, hatten Breitkopfs sehr bald Gelegenheit, ließen ihm aber bereitwillig alle nur mögliche Unterstützung angedeihen. Die fröhliche Zeit in Leipzig machte größere Ansprüche an seinen Geldbeutel als dieser erfüllen konnte und Reichardt sah sich gezwungen, seinen Lebensunterhalt durch musikalische Arbeiten zu verdienen.

„Sie allein hätten ihn indeß doch nicht aus der Verlegenheit gezogen, in welche ihn ein sorglos verlebtes Jahr gebracht, wenn nicht sein vortrefflicher Freund J. G. J. Breitkopf dazu getreten wäre und mit seinem geachteten Namen den schwachen Credit des Fremden gestützt hätte. Ehe ich noch in den Stand kam, diese alte Schuld ihm wieder abzutragen, hatte er alles übernommen und so treulich erfüllt, wie seine eigenen Verpflichtungen, der gute, edle Mann!" —

mit diesen Worten gedachte Reichardt später in seiner Selbst-Biographie seines einstigen Gönners. Aber auch J. G. J. Breitkopfs Sohn und dessen Geschäftsnachfolger setzten oft unter Hintansetzung der materiellen Interessen, und um dem in vierzigjähriger Freundschaft zu ihrem Hause stehenden Komponisten gefällig zu sein, die Beziehungen

mit dem oft schwer um seine Existenz Ringenden, der sich inzwischen durch Beteiligung an der Neuen Musikhandlung in Berlin neue Lasten auferlegt hatte, fort. Charakteristisch für Reichardts äußere Umstände und Auffassung derselben ist ein Brief vom 3. August 1802 aus Giebichenstein:

„Das vorige Schreiben von Ew. Wohlgeb. nach Berlin adressirt traf mich nicht dort: ich hatte mitten aus meinem Carnevalgeschäft forteilen müssen, um meinem lieben Weib die schreckliche Nachricht von dem Tode unseres einzigen 13jährigen Jungen zu überbringen und ihr durch glaubwürdige gemilderte Todesumstände das Leben zu erhalten. Als ich später nach Berlin zurückkam, fand ich zwar Ihren Brief. Da ich ihn aber nicht nach ihrem Wunsch bestimmt beantworten konnte, und die Leipziger Ostermesse so nahe war, dachte ich seinen Inhalt besser mündlich mit Ew. Wohlgeb. besprechen zu können. Eine tödliche Krankheit meines armen tiefgekränkten Weibes ließ mich aber wieder nicht nach Leipzig kommen. Diese hat sich vor 4 Wochen in der Geburt eines derben Jungen so glücklich gelöst, daß die Mutter selbst seit der Stunde, in der alles für sie zu fürchten war, wie neugebohren ist. Alle diese Unglücks- und Glücksfälle, wozu noch kommt, daß ich in diesem Jahre noch zwei Töchter verheirathe, machen es mir unmöglicher als je mich auf baare Bezahlung für die neue Musikhandlung einzulassen. Ew. Wohlgeb. sind auch schon so oft mit mir auf Vorschläge zu unmittelbarer Tilgung Ihrer Forderung durch die Geisterinsel oder meinen Brenno eingegangen, daß ich unmöglich die Hoffnung aufgeben kann, auf diesem Wege mit Ihnen auseinanderzukommen. Ich wiederhole daher meine Vorschläge über die genannten beiden Werke und will ich gewis in allem, was Ew. Wohlgeb. billiges mir vorschlagen können und mögen, mich meinerseits so billig als möglich finden lassen. Nur auf baare Bezahlung kann ich mich unmöglich einlassen. Ich scheue mich umsoweniger, Ihnen dieses gerade zu gestehen, da ich von der neuen Musikhandlung nie den allermindesten Gewinn gehabt (außer daß ich die Freude dadurch genossen, die Brüder meines seel. Freundes Moritz einige Jahre darin ihren Unterhalt finden zu sehen) und da ich bei meiner sehr zahlreichen Familie und bei so manchem erlittenen Unglücksfall, alle Mühe habe, mich und die Meinigen selbst anständig durch zu helfen. — Lassen Sie mich diese redliche Erklärung nicht umsonst gethan haben und bieten Sie mir freundlich die Hand, die Schuldsache der Berl. Neuen Musikhandlung auf die einzige mir mögliche Weise endlich einmal mit Ihnen abzuthnn. Ich werde Ihnen gerne dagegen auf jede mir mögliche Weise meine dankbare Bereitwilligkeit bezeigen."

Auf solche Briefe war es schwer, auf dem berechtigten Verlangen zu bestehen und so mußten es Breitkopf & Härtel erleben, daß sie nach dem Tode des inzwischen zum Hallenser Salineninspektor ernannten Geschäftsfreundes, über dessen Nachlaß der Konkurs verhängt wurde, sein Konto nur mit einem großen Verlustposten ausgleichen konnten.

Das erste Werk Reichardts, dessen Manuskript in den goldenen Bären wanderte, war die der Regentin von Sachsen-Weimar Anna Amalie gewidmete Klaviersonate, die 1772 bei Winter in Berlin erschien. In den 1773 in Riga erschienenen »Vermischten Musikalien« sind ebenfalls einige Sonaten für Klavier allein oder Streichinstrumente mit Begleitung enthalten; eine Sammlung von sechs Klavier-Sonaten druckte Breitkopf zu Beginn des Jahres 1776 für G. J. Decker, der sie von dem frisch gebackenen Kapellmeister Friedrichs des Großen zum Verlag erworben hatte. Erst 35 Jahre später — inzwischen war man schon längst zum Stich übergegangen — erwarben Breitkopf & Härtel eine Sonate zum eigenen Verlag, die Reichardt mit noch zwei anderen Sonaten für die Baronin von Ertmann in Wien komponiert hatte.

Zwei Kompositionen aus Reichardts Leipziger Zeit, die beiden Operetten Hänschen und Gretchen und Amors Guckkasten, wurden kurz nach Reichardts Weggang von Leipzig bei Breitkopf gedruckt. Hartknoch in Riga, des jungen Komponisten ehemaliger Lehrer und Freund, dem Reichardt auch wohl die Bekanntschaft mit Breitkopfs verdankte, wurde sein erster Verleger und ließ 1772 die beiden Verlagswerke

zusammen mit dem Textbuch in Leipzig herstellen. Ein Zufall fügte es, daß gleichzeitig eine Komposition von Reichardts früherem Lehrer Franz Adam Veichtner in Königsberg, die ebenfalls bei Hartknoch erschien, eine Sinfonie Russienne bei Breitkopf gedruckt wurde, der 1770 schon eine Sinfonie vorangegangen und zwei Jahre später ein Concerto per il Violino concertato folgte. Von Reichardts zahlreichen Opern haben Breitkopfs nur noch 1793 Goethes Erwin und Elwira gedruckt, obwohl ihnen verschiedene zum Verlage angeboten wurden und sie auch einen Teil des Vertriebes mit übernahmen. An weltlichen Gesangswerken wurden in der Breitkopfschen Notendruckerei für den Schwickertschen Verlag in Leipzig die damals viel komponierte Ino, ein musikalisches Drama von Brandes (1779), Ariadne auf Naxos und Cephalus und Procris (1780) hergestellt; Reichardt selbst übertrug einige im Selbstverlage erscheinende Werke, die Weihnachtskantilene auf einen Text von Matthias Claudius und die Trauerkantate auf Friedrich II. von Preußen (1787), sowie die Ode auf die Genesung des Prinzen von Preußen (Sonderdruck aus dem 2. Stück der Cäcilia 1792) der Breitkopfschen Offizin zum Druck.

Noch in Reichardts erste Künstlerzeit, in der er sich abwechselnd als Klavier- und Violinvirtuos hören ließ, fiel die Veröffentlichung eines Klavier- und eines Violinkonzertes, deren Herstellung für Hartknoch wiederum die Breitkopfsche Notendruckerei übernahm; ein zweites Klavierkonzert übergab 1777 der Leipziger Verleger Schwickert Breitkopfs Pressen.

Auch mit dem Schriftsteller Reichardt kamen Breitkopfs in Berührung, zuerst als Drucker seiner zwei kleineren Schriften „Über die deutsche komische Oper, nebst einem Anhange eines freundschaftlichen Briefes über die musikalische Poesie" und das „Schreiben über die Berlinische Musik an den Hn. L. v. Sch. in M." (1774/75). Von seinem Kunstmagazin, das neben Aufsätzen auch Musikstücke verschiedener meist älterer Meister enthielt, druckte Breitkopf 1791 das 7. und 8 Stück. Später veranlaßten Breitkopf & Härtel selber Reichardt zu neuen Arbeiten und veröffentlichten in ihrer Allgemeinen musikalischen Zeitung außer einigen Rezensionen einen Aufsatz „Etwas über das Liederspiel", sowie eine Biographie seines Freundes J. A. P. Schulz und kurz vor seinem Tode Bruchstücke seiner Autobiographie; den Rest dieses Manuskripts, das nur ein Torso geblieben war, setzte H. M. Schletterer seiner in den Verlag von Breitkopf & Härtel übergegangenen Reichardt-Biographie voran. Diesem groß angelegten Werk war dasselbe Los beschieden wie Reichardts Autobiographie, es blieb wie jene unvollendet.

Reichardts Bedeutung lag, wie das zu seinen Lebzeiten schon anerkannt wurde, in der Liedkomposition, und dies Gebiet ist auch das einzige, das seinen Namen wohl für alle Zeiten erhalten wird, denn Lieder wie „Ein Veilchen auf der Wiese stand" und „Sah ein Knab' ein Röslein stehn", „Was hör ich draußen vor dem Tor", sind ein für allemal in den Besitz des deutschen Volkes übergegangen. Aber nicht nur der inneren Bedeutung nach stehen diese Lieder an erster Stelle in Reichardts musikalischem Schaffen, sondern auch der Zahl nach, und so ist es kein Wunder, daß Reichardts Lieder auch in seinen Beziehungen zu Breitkopfs einen hervorragenden Platz einnahmen. 1773 druckten Breitkopfs die ersten Lieder des Einundzwanzigjährigen in seinen „Vermischten Musikalien", dann 1778 zwei Arien für einen im Weygandschen Verlag in Leipzig erscheinenden Almanach. Im Ostermeßkatalog 1776 wurden Reichardts „Gesänge fürs schöne Geschlecht" als in Kommission bei B. C. Breitkopfen und Sohn erschienen, angezeigt. Eine dreibändige Sammlung von Oden und Liedern von verschiedenen Dichtern, deren vorzügliche Auswahl Reichardt als feingebildeten verständnisvollen Kenner der lyrischen Poesie erkennen läßt, verließen, vom

Verleger Pauli in Berlin übersandt, im Jahre 1779 bis 1781 Breitkopfs Pressen; der erste Band erlebte zwei Jahre nach Erscheinen eine neue Auflage, im zweiten Teil stand im Erstdruck das berühmt gewordene Lied aus Goethes Erwin und Elmire, „Das Veilchen auf der Wiese stand". Als eine Fortsetzung dieser Sammlung können die Oden und Lieder betrachtet werden, die 1782 im Breitkopfschen Notendruck im Verlag der Grotkauschen Armenschule in Schlesien erschienen.

Einen besonderen Platz innerhalb seiner Gesangskompositionen beanspruchen Reichardts Kinderlieder, die in mehreren Sammlungen zusammengefaßt wurden. Die „Lieder vor Kinder aus Campes Kinderbibliothek" in vier Bänden druckte Breitkopf im vorletzten Dezennium des 18. Jahrhunderts, die „Lieder für die Jugend", zwei kleine Heftchen, fallen mit ihrem zweiten Teil schon ins 19. Jahrhundert.

Trotz der verschiedenen Verleger, die Reichardts Lieder übernahmen, wanderte ein großer Teil von des Komponisten Manuskripten in die Breitkopfsche Buchdruckerei; Dengel in Königsberg schickte Reichardts „Kleine Clavier und Singstücke" 1783, Göschen in Leipzig 1788 die Deutschen Gesänge; Gerhard Fleischer übergab seinem Leipziger Kollegen die „Lieder der Liebe und Einsamkeit zur Harfe und zum Klavier zu singen" und die „Neuen Lieder geselliger Freude" zur Herstellung. Für Reichardt als Auftraggeber wurden von Breitkopfs die vier Bände seiner Cäcilie und die „Romances d'Estelle par M. Florian" geliefert.

Erst in Reichardts letzten Jahren traten Breitkopf & Härtel auch als seine Verleger auf und übernahmen zwei bedeutsame Sammlungen. Schon im Oktober 1807 hatte Reichardt verschiedene Lieder angeboten:

> „Seit ein paar Tagen bin ich von Memel zurückgekommen und habe mehrere kleinere und größere Compositionen für den Gesang mitgebracht, die ich in Königsberg und Memel für die Königinn von Preußen komponiert habe, die ich gerne jetzt recht zierlich stechen oder drucken ließe und der Königinn als solche auf der Flucht für sie komponirte Gesänge dedicirte."

Aber die in schwerer Zeit entstandenen Werke fanden den Verleger nicht unternehmungslustig und die Veröffentlichung unterblieb. Erst zwei Jahre später kam Reichardt darauf zurück und vereinigte die damals neu entstandenen Goethelieder mit solchen aus früherer Zeit zu einer vierbändigen Sammlung „Goethes Lieder, Oden, Balladen und Romanzen", die zusammen 118 Dichtungen enthalten. Den Goetheschen Gedichten gliederte Reichardt eine Sammlung von „Schillerschen lyrischen Gedichten" an, die ebenfalls Breitkopf & Härtel in Verlag nahmen. Der erste Band dieser Sammlung, der 1810 erschien, wurde 1815 neu aufgelegt; der zweite Band wurde 1811 veröffentlicht. Beide Teile enthielten insgesamt 46 Gedichte, meist für eine Singstimme, doch verschiedene, unter anderen „Freude schöner Götterfunken, Tochter aus Elysium" für Solo und Chorgesang komponiert.

Bis zu seinem Tode stand Reichardt zu den Inhabern der Firma in herzlichen persönlichen Beziehungen, die auch durch seine finanziellen Schwierigkeiten kaum getrübt wurden. Breitkopf & Härtel brachten im Juni 1814 in ihrer Musikalischen Zeitschrift einen warm gehaltenen Nekrolog und setzten Reichardts Bildnis als das des bedeutendsten verstorbenen Komponisten des Jahres an die Spitze ihrer Zeitschrift.

Johann Rudolf Zumsteeg

Johann Rudolf Zumsteegs verlegerische Beziehungen sind nicht vielseitig gewesen: zu seinen Lebzeiten sind alle Kompositionen, die dieser Bahnbrecher auf dem Gebiet der Ballade veröffentlichte, im Breitkopfschen Verlage erschienen und nach seinem

mitten in der besten Schaffenskraft erfolgten Tode konnten seine bisherigen Verleger noch in großem Maßstabe für sein gesamtes Werk eintreten.

Die ersten Zumsteegschen Kompositionen erwarb Christoph Gottlob Breitkopf. Im Jahre 1791 erschien August Bürgers Ballade des Pfarrers Tochter von Taubenheim, womit Zumsteeg seinen Ruf begründete. Ein Jahr nach dem Erscheinen der allerdings nur 350 Exemplare hohen Auflage mußte Breitkopf bereits zum Neudruck schreiten, dem sich bis zum Jahre 1826 noch sieben weitere Auflagen, meist in Höhe von 500 oder 600 Exemplaren, anschlossen.

Durch den ersten Erfolg ermutigt, bat Breitkopf um weitere Kompositionen, und Zumsteeg erfüllte seinen Wunsch durch Übersendung seiner Colma, ein Gesang Ossians aus Goethes Werthers Leiden. Auch dieses Lied fand seine Abnehmer, und noch im Jahre 1825 druckte Breitkopf & Härtel die fünfte Auflage davon.

Zumsteegs Balladen wurden bald vorbildlich für andere Komponisten; so bekam Breitkopf im Januar 1793 von anderer Seite Bürgers Entführung oder Ritter Karl von Eichenhorst zum Verlage angeboten. Da Breitkopf aber einer etwaigen Komposition dieses Textes seitens Zumsteegs den Vorzug gab, erkundigte er sich bei diesem und erhielt als Antwort:

„Ebendieselbe Ballade habe ich komponirt! Es sollte mir aber leid thun, wenn Sie eine Komposition, die vielleicht besser ist als die meinige, von der Hand weisen!"

Zumsteegs Bevorzugung brauchte Breitkopf jedoch nicht zu bereuen, von 1794 bis 1821 mußten acht große Auflagen gedruckt werden, von denen die erste wegen Anhäufung vieler Arbeiten im Stich, die sieben andern im Satz hergestellt wurden. Breitkopfs Urteil über die neue Komposition beantwortete Zumsteeg sehr bescheiden:

„Über Ihr Compliment wegen meiner Composition kann ich Ihnen nur soviel sagen, daß, da ich nie Anspruch auf Celebrität machte, sondern nur Ergießungen meines Herzens niederschrieb, ich mich bestreben werde, Ihnen etwas besseres als bisher zu liefern."

Seine Verleger mußten aber lange warten, ehe Zumsteeg dies Versprechen erfüllte, da er im Auftrage des Herzogs von Württemberg eine große Zahl Kirchen-Kompositionen vollenden mußte. „Meine Muse schlummert nicht," schrieb Zumsteeg am 26. August 1795, „aber ihre Töne lassen sich dermalen nur im Tempel der allgemeinen Gottesverehrung hören. Sobald ich dies Geschäft vollendet habe, werd' ich versuchen, Sie mit mir auszusöhnen." Aber es verging weit über ein Jahr, ehe es ihm möglich ward, zwei neue Kompositionen zu schicken, von denen Hagars Klagen in der Wüste Versaba im Januar 1797 erschien und bis zum Jahre 1810 in drei Auflagen von insgesamt 1200 Exemplaren gedruckt wurde. Einen weit größeren Erfolg aber hatte die zweite Komposition, die Ballade Die Büßende vom Grafen von Stollberg, die bis 1823 acht Auflagen mit über 4000 Exemplaren erlebte. Wie bescheiden Zumsteeg, der die Honorare meist selber bestimmte, mit seinen Ansprüchen war, zeigte seine Antwort auf Härtels Anfrage, nachdem er zwei Louisd'or (etwa 66 M.) für Hagar angegeben hatte: „Für die Büßende fordere ich aber glatterdings nicht! Sie sind Kenner und können also diese Arbeit mit meinen übrigen vergleichen. Das honorarium überlasse ich Ihnen gänzlich und bin im Voraus von Ihrer Billigkeit überzeugt." Schließlich bestimmte er aber doch selbst 4 Louisd'or als Honorar für die Büßende.

Daß die Verleger nicht ganz ohne Einfluß auf die Wahl der Zumsteegschen Kompositionen blieben, zeigt ein Schreiben Härtels vom 30. August 1797:

„Wir können diesen Brief nicht schließen, ohne Ihnen einen Wunsch mitzutheilen, welchen schon so viele Verehrer Ihrer Muse geäußert haben, und den wir mit soviel Vergnügen in Erfüllung gehen sehen würden. Unter allen deutschen Balladen bleibt Bürgers Lenore doch immer

noch das Meisterstück und der Triumph dieser Gattung von Dichtung, und ist vielleicht auch unter allen der meisten musikalischen Schönheiten fähig. Die zu allgemeine Bekanntheit dieser Ballade kann Ihnen gewiß so wenig als die bereits vorhandenen Compositionen entgegenstehen, um diesen Wunsch des Publikums nicht zu erfüllen. Die verschiedenen Prachtausgaben, welche itzt neuerlich die Engländer von dieser Romanze mit allen Aufwande von Kunst gemacht haben, haben das Interesse für dieselbe aufs neue geweckt, und den Wunsch, dieselbe mit einem Meisterwerk der Composition vereinigt zu sehen, neu belebt. Die bisherigen Compositionen dankten ihre gute Aufnahme gewis weit mehr dem Talente des Dichters als des Tonkünstlers. Möchten Sie uns doch die Hoffnung, diesen Wunsch erfüllt zu sehen, nicht versagen. Wir unserer Seit würden wenigstens alles anwenden, um dieses schöne Kunstwerk dem Publiko in einem angemessenem Gewande zu überliefern, und einige gute Künstler einladen, die interessantesten Momente dieser Romanze in Vignetten darzustellen."

Zumsteegs Antwort kam gleichzeitig mit dem Manuskript der Lenore:

„Ich wollte mit der Antwort auf Ihr letztes Schreiben Sie sogleich mit der Erfüllung Ihres Wunsches überraschen; aber die Bearbeitung dieses schauerlichen Gemäldes machte mich beinahe krank, denn ich arbeitete mit sehr großer Anstrengung, weil das Gedicht schon mehrmalen komponiert ist. Ich hoffe jedoch, obgleich die bereits vorhandenen Compositionen mir gänzlich unbekannt sind, mich kühn neben meine Vorgänger stellen zu dürfen."

Daß Breitkopf & Härtel ihr Versprechen wegen der Ausstattung wahr machten, wurde lebhaft anerkannt.

„Gestern Abend erhielt ich zu meiner großen Freude die Lenore. Ob Sie mir Freude damit gemacht, werden Sie wohl nicht erst fragen — ich durchging sie sogleich und fand auch nicht Einen Fehler! und die beiden Kupfer sind allerliebst! Ich danke Ihnen herzlich für das schöne Gewand, das Sie dieser Komposition umhängten; es macht Ihrem Geschmack sehr viel Ehre."

Und eine Kritik der Lenore in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung, Bd. I, S. 536 ff., schloß mit den Worten:

„Rezensent kann die Feder unmöglich aus der Hand legen, ohne zugleich auch des in die Augen fallenden Verdienstes Erwähnung zu thun, durch welches die Hrn. Verleger den innern Werth dieser Composition durch ihre typographische Eleganz und durch die nach dem englischen Original gestochenen Titel- und Schlußvignetten erhöht haben. Möchten sie doch hierin viele Nachfolger finden und die Meisterwerke braver Tonsetzer ülleral durch solche äußerliche Vorzüge geehrt werden."

Auch die Lenore erreichte einen stattlichen Absatz und gehört zu der kleinen Zahl von Liedern Zumsteegs, die noch jetzt ab und zu gesungen werden.

Auch in den nächsten Jahren veröffentlichten Breitkopf & Härtel noch einige Zumsteegsche Lieder in Einzelausgaben, doch wurde in der Folge das Hauptgewicht auf eine großzügig angelegte Sammlung gelegt, die unter dem Titel „Kleine Balladen und Lieder" allmählich bis zu sieben Heften ausgebaut wurde. Nach längerer Krankheit übersandte der Komponist am 3. August 1799 die erste Sammlung mit folgenden Worten:

„Endlich, meine werthesten Freunde, fang' ich wieder an, der so lang' entbehrten Gesundheit zu genießen; noch darf ich aber keine anhaltende Arbeit unternehmen. Um nicht müßig zu seyn, nachdem ich es so lange habe seyn müssen, entschloß ich mich, meine vorräthige Sammlung von kleineren Stücken zu sammeln, zu sichten und sie sodann Ihrem Gutdünken zu überlassen. Die Hälfte der Gedichte habe ich von den Dichtern im Manuskript erhalten; die Sammlung ist also in dieser Hinsicht nicht uninteressant. Das Übrige von Kosegarten, Klopstock ꝛc. wird wohl schwerlich komponirt seyn. — Ich wünsche, daß Sie einiges Ihrer Aufmerksamkeit nicht unwerthes in dieser Sammlung finden möchten! Über die Wahl der Gedichte werden Sie wohl schwerlich klagen."

Schillers Ballade „Ritter Toggenburg“ stand an der Spitze der 17 im ersten Heft enthaltenen Kompositionen und trug hauptsächlich mit zu der schnellen Verbreitung der Sammlung bei.

Auch zum zweiten Heft versuchte sich Zumsteeg noch ungedruckte Texte zu verschaffen. „Ich habe an Schiller geschrieben, er ist aber gegenwärtig wieder sehr krank und zu aller Arbeit untüchtig.“. Bezeichnend für Zumsteeg war die Antwort auf das Drängen der Verleger nach dem dritten Heft:

„Glauben Sie ja nicht, daß Ihr Geld mich sporne, Ihnen ein neues Heft zu überschicken, mit dem ich nicht selbst zufrieden (in gewissem Grade) seyn könnte. Geld ist mir lieb; meine Reputation noch lieber; Ihre Güte und Freundschaft hingegen kann ich gar nicht taxiren.“

Zum dritten Heft, das im September 1801 in einer Auflage von 1500 Exemplaren erschien, lieferte Friedrich Matthisson einige neue Texte, auch Schiller war mit einigen Dichtungen vertreten, so mit Thekla (Der Eichwald brauset) und Nadowessische Totenklage (Seht, da sitzt er); ferner enthielt das Heft an erster Stelle eine Szene aus Maria Stuart „O Dank diesen freundlich grünen Bäumen“, von der Zumsteeg meinte, „Da das Schillersche Trauerspiel dieses Namens große Sensation erregt, so wird eine Komposition jener Verse nicht unwillkommen seyn.“

Die Veröffentlichung des vierten Heftes erlebte Zumsteeg nicht mehr; auf der Titel-Vignette trauerten Engel an der Bahre des allzu früh Heimgegangenen. Der Jungfrau von Orleans Worte „Lebt wohl ihr Berge, ihr geliebten Triften“ war sein Abschiedsgesang gewesen, unvollendet hatte er ihn noch in die Hände seines Freundes und Verlegers gelegt, der sie zugleich mit dem Lied der Treue von Bürger veröffentlichte, nachdem Witzingerode und Bierey beide Torsi ergänzt hatten. In den nächsten Jahren nach seinem Tode ermöglichte die Witwe die Herausgabe von weiteren drei Heften, aus deren Inhalt textlich besonders hervorzuheben sind das Reiterlied aus Wallensteins Lager (Wohlauf, Kameraden, aufs Pferd), An die Freude (Freude, schöner Götterfunken) von Schiller, Goethes Mignon (Heiß mich nicht reden) und dessen Zauberlehrling (Hat der alte Hexenmeister). Das letzte Heft erschien im Januar 1805, insgesamt enthielten die 7 Hefte die stattliche Zahl von 169 Balladen und Liedern.

Auch mehrere Opern komponierte Zumsteeg, die bei Breitkopf & Härtel erschienen. Die Geisterinsel, eine damals sehr viel komponierte Operndichtung nach Shakespeares Sturm, bot Zumsteeg im August 1798 an, nachdem er längere Zeit seine Verleger ohne Antwort gelassen hatte:

„Vor Ihrem letzten Schreiben ergriff mich ein hiziges Schleim- und Gallenfieber ..... Die fatale Bekanntschaft, die ich mit dem Sensenmann machte, welcher in der Fieber Hize mein Krankenlager bewachte, mögen mich bei Ihnen entschuldigen, ich konnte und durfte lange Zeit nichts mehr arbeiten. Vor dieser Krankheit war ich bereits mit dem ersten Akt der Geisterinsel, einer sehr schönen Oper von Gotter, welche in Schillers Horen zu finden, fertig; und nun ist sie ganz vollendet.“

In der Allgemeinen Musikalischen Zeitung veröffentlichten Breitkopf & Härtel ein Duett aus der Oper; der vollständige von Zumsteeg selbst eingerichtete Klavierauszug, wurde zur Ostermesse 1799 fertiggestellt.

„Vor allem muß ich Ihnen nun sagen, daß ich meine Freude über die schöne Herausgabe meiner Oper auszudrücken nicht im Stande bin! die Vignette ist ungemein schön! man kömmt in Verlegenheit, wem von beiden, dem Zeichner oder dem Stecher, der Preiß gebührt. Die Korrektheit des Ganzen, der schöne Druck, kurz, ich weiß nicht, was mehr Lob verdient — auch wird es von Jedermann bewundert. Ich werde mir Mühe geben, in der Folge etwas besseres zu verfertigen, damit ich diese Ihre Gefälligkeit wenigstens in Etwas erwiedern kann.“

Eine ausführliche Besprechung mit Partiturbeispielen aus der Feder des Pfarrer Christmann erschien im ersten Bande der Allgemeinen Musikalischen Zeitung. Wenn

der Klavierauszug auch viel gekauft wurde, so drang die Oper doch nicht viel über Stuttgarts Mauern hinaus, wo sie sich aber großer Beliebtheit erfreute, auch über den engeren Kreis von Zumsteegs Landsleuten hinaus.

„Die hier anwesenden Franzosen haben eine unbegrenzte Freude an der Geisterinsel",

schrieb Zumsteeg, der sonst sehr schlecht auf die fremden Eindringlinge zu sprechen war, im November 1800,

„so daß drei Generale und der Commissaire ordonnateur vereinigt mir ein sehr ansehnliches Geschenk für die Partitur machten. Sie nahmen es über sich, dieselbe übersezen und in Paris aufführen zu lassen. Über die Veränderung dieses Charakters der Neufranken werden Sie sich wahrscheinlich ebenso sehr wundern als ich; denn außer einigen Stücken ist fast garnichts in jener Oper, das, wie ich glaubte, dieser Nation gefallen könnte. Besonders singen sie, wo sie stehen und gehen, die Ariette im dritten Akt »Ja Freund, mein Busen athmet freier.«"

Von seiner zweiten Oper „Das Pfauenfest", die Zumsteeg im November 1800 vollendete, war der Klavierauszug, den A. E. Müller verfertigte, bei seinem Tode unter der Presse; als Härtel von der wenig günstigen Lage der Witwe hörte, die ihm in einem ausführlichen Briefe von den letzten Stunden Zumsteegs berichtete und sich auf einen früheren Rat ihres Mannes vertrauensvoll an dessen Verleger wandte, stellte er ihr 400 Exemplare des Klavierauszuges unentgeltlich zur Verfügung und verzichtete bis zu deren Absatz auf den eigenen Verkauf. Durch Vermittlung der Witwe konnten Breitkopf & Härtel auch noch zwei weitere Bühnendichtungen veröffentlichen, im Februar 1803 das Singspiel „Elbondokani" und im Dezember 1805 Ouvertüre und Gesänge aus der Oper „Zaloar", zu der G. B. Bierey den Klavierauszug verfertigte.

Eine große Unternehmung bedeutete für Breitkopf & Härtel die fast in Jahresfrist (Dezember 1803 bis Januar 1805) beendete Veröffentlichung von 18 vierstimmigen Kantaten mit Orchesterbegleitung, von denen Zumsteeg die Trauerkantate noch selbst angeboten hatte.

„Ich habe seit einiger Zeit Gelegenheit gehabt zu zeigen, daß ich auch schnell arbeiten kann. Mein Herzog beauftragte mich nemlich ..... mit einer Trauerkantate auf den Tod des Grafen Zeppelin, die ich in Einem Tag verfertigen mußte. Diese machte ich con amore, denn der Verstorbene war ein guter Mensch."

Von der Trauerkantate wurde auch ein Klavierauszug ausgegeben; die anderen 17 Kantaten, sämtlich auf kirchliche Texte komponiert, erschienen nur in Partitur.

Auch das damals noch wenig gepflegte Gebiet des Melodrams hatte Zumsteeg beschritten; von seiner Frühlingsfeier von Klopstock, „Nicht in den Ocean der Welten", mit Begleitung des Orchesters, die schon 1784 in einer Sammlung in Straßburg mit Klavierbegleitung erschienen war, gaben Breitkopf & Härtel die Originalpartitur und einen neuen Klavierauszug heraus. Von weiteren Veröffentlichungen sind noch eine Cellosonate und ein Duett für zwei Celli zu erwähnen.

Eine angenehme Überraschung hatten Breitkopf & Härtel ihrem Autor im September 1799 gemacht, als sie ihm sein Bild zuschickten, das sie nach einer ihnen zufällig zugänglich gewordenen Hiemerschen Zeichnung von C. F. Stölzel hatten stechen lassen.

„Ihnen etwas über mein Portrait zu sagen — da komme ich warlich in etwelche Verlegenheit. Erstens mach' ich Sie für die Zeit, welche der Kupferstecher damit zugebracht, und in welcher er etwas besseres hätte machen können und sollen, verantwortlich! Zweytens müssen Sie auch die übeln Folgen, die diese übertriebene Freundschaft in meinem Karakter hervorbringen könnte, verantworten. Sie machen mich eitel, und das ist nicht gut! Denn, daß ich unempfindlich gegen diese Ehre sey, mag ich Ihnen nicht verlügen; aber eben da steckt's! —

Doch nein! nein! seyen Sie unbesorgt! ich sehe, ich höre die Werke Anderer, und vergesse mein Portrait. Meinem Freunde Lessing [der Neffe des großen Dichters] muß ich gram seyn, daß er Ihnen die Zeichnung wieß! In voller Überzeugung, daß ich diese Ehre nicht verdiene, und daß nur Ihre Freundschaft und gütiges Vorurteil die Veranlassung dazu waren, sag' ich Ihnen Dank dafür!"

Das Bildnis, das Frau Zumsteeg für vortrefflich getroffen erklärte, wurde später als Beilage zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung neu gedruckt.

Mit tiefer Trauer verkündete Breitkopf & Härtels Musikalische Zeitung im Februar 1802 den plötzlichen Tod Zumsteegs und ehrte den Komponisten mit einer Würdigung seiner Persönlichkeit, die in die Worte ausklang:

„Zumsteeg besaß Feuer, tiefes Gefühl und treffenden Humor: alle seine besten Stücke tragen diese Farbe. In manchem seiner Chöre und Finalen herrscht eine Glut der Begeisterung, die den Hörer wie im Sturm mit sich fortrafft. Damit verband er eine Herzlichkeit und ein Ausdauern der Empfindung, die ihm manche Fühler, und manche Fühlerinn des Schönen mit Thränen lohnten. Wenige Tonsetzer sind in den Geist und Sinn ihrer Dichter so tief eingedrungen, und haben ihn reiner wiedergegeben: man hört den Dichter, ohne seiner Worte zu bedürfen, und die Gefühle und Bilder durchschimmern gleichsam die Töne, wie Blüthen des Lenzufers den Spiegelquell."

Johann Christoph Friedrich Bach (der Bückeburger)

Die ersten Beziehungen Johann Christoph Friedrich Bachs zur Breitkopfischen Buchhandlung ergaben sich dadurch, daß D. B. Münter seine beiden Sammlungen geistlicher Gesänge mit Melodien von verschiedenen Singkomponisten bei Breitkopf drucken ließ. In der ersten Sammlung 1773 war der Bückeburger Bach mit einigen Liedern vertreten, während die zweite Sammlung 1774 nur aus seinen Kompositionen bestand.

Bachs Verleger Hartknoch in Riga übertrug die Herstellung der von ihm übernommenen Werke Breitkopf, der in den Jahren 1775 bis 1776 Due Concerti per il Cembalo und Die Amerikanerin, ein lyrisches Gemälde von H. v. Gerstenberg druckte. Auch die Sei Sonate per il Cembalo e Violino, die Hartknoch verlegte, gingen aus Breitkopfs Pressen hervor.

Nach längerer Pause, im Sommer 1783, wandte sich Bach wieder an Breitkopf, der aber den Druck seiner neuen Sechs leichten Sonaten, die Bach diesmal im Selbstverlage herausgeben wollte, erst im März des folgenden Jahres vornehmen konnte. Breitkopf erbot sich, Pränumeranten zu sammeln und Bach schrieb ihm: „Da dies das erste Werk ist, das in meiner Vaterstadt ediert wird, so hoffe ich, meine Herrn Landsleute werden mit ihrer praenumeration eine gute Beihülfe abgeben." Als Breitkopf ihm aber nur eine kleine Zahl Abnehmer melden konnte, meinte er: „Was die wenigen Herrn Leipziger anlangt, so trifft bey mir das alte Sprüchwort ein: wo der Heller geschlagen ist, gilt er am wenigsten." Durch Breitkopfs Vermittlung übernahm die Buchhandlung der Gelehrten den Kommissionsvertrieb; als diese zu Beginn des Jahres 1788 Bankrott machte, rettete Breitkopf „gegen 1 Rthlr. douceur an den Markthelfer" die noch vorrätigen Exemplare für den Komponisten.

Auf Bachs Hirten bey der Crippe von Ramler schrieb Breitkopf Pränumerationen aus, ohne daß sich Käufer fanden, so daß er dem Komponisten von der Veröffentlichung nur abreden konnte. Bach wurde aber sehr erfreut, als ihm Breitkopf 1786 mit dem fertigen Klavierauszug seiner Ramlerschen Cantate Ino überraschte, die ihm Bach zum Verlag angeboten hatte.

Breitkopf erhielt in den nächsten Jahren noch einige Manuskripte von Bach zugesandt, so einige Klaviersonaten und ein Duodram Jochabet und Miryam, ohne daß es zur Veröffentlichung kam. Durch ihren Briefwechsel traten sich Bach und Chr. Gottlob Breitkopf bald näher; Bach interessierte sich für Breitkopfs Kompositionen und beide halfen sich gegenseitig ihre Werke absetzen. Bach berichtete auch von den Familienereignissen:

„Vor einigen Monaten (der Brief ist vom 11. Juli 1789) habe die traurige Nachricht erhalten, daß mein Neveu, der Lizentiat (der Sohn C. Ph. E. Bachs) auch Todes verblichen ist. Es scheint, der Würgengel wolle sich recht in die Bachische Familie einnisten, und ist doch von meinem sel. Vater männlichen Geschlechts niemand mehr über als ich und mein Sohn, welcher jetzt in Berlin ist, und welchem es recht wohl geht, und der auch Hoffnung hat, in des Königs Kapelle aufgenommen zu werden."

Dieser Sohn, Wilhelm Friedrich Ernst, stand zu Lebzeiten seines Vaters und auch später noch in Beziehungen zur Firma, er ließ sich besonders ältere Orgelmusik aus Breitkopfs großem Lager übersenden. Zum letzten Male schrieb J. Chr. Fr. Bach an Breitkopf im September 1792; in seinem Auftrag sollte Breitkopf sein Werk Jochabet und Miryam, das jahrelang bei Breitkopf geblieben war, an seinen Sohn nach Berlin senden.

Die Familie Benda

Georg Benda
Friedrich Ludwig Benda
Friedrich Wilhelm Heinrich Benda
Ernst Wilhelm Wolf
Karl Hermann Benda
Juliane verh. Reichardt
Ernst Friedrich Benda

Selten hat es in der Welt eine Familie gegeben, deren Mitglieder sich in so großer Anzahl die Musik als ihren Lebensberuf erkoren haben wie die Familie Benda. Und unter der großen Zahl der musikalischen Bendas ist es ein beträchtlicher Prozentsatz, mit dem Breitkopfs in Beziehungen traten — sind es doch nicht weniger als sieben Mitglieder der Familie, die in den Druck- oder Verlagsbüchern der Firma manche Seite einnahmen. Auch zwei Musiker, die erst durch ihre Heirat in die Familie Benda aufgenommen wurden, Ernst Wilhelm Wolf und Johann Friedrich Reichardt, vermehrten die Beziehungen der Bendaschen Familie zum Breitkopfschen Hause. Die erste Komposition eines Benda erschien im Jahre 1761 im Breitkopfschen Verlage: in die Raccolta delle megliore Sinfonie di più celebri Compositori di nostro tempo, accomodato all' Clavicembalo war eine Symphonie von Georg Benda aufgenommen worden. Persönlich lernte Benda die Leiter der Firma erst einige Jahre später bei seinen Konzerten in Leipzig kennen. Seine Programme zu drei Konzerten, von denen er zwei mit Madame Hellmuth, der Frau seines Gothaer Kollegen zusammen gab, ließ er in den Jahren 1774 bis 1779 in der Breitkopfschen Druckerei herstellen.

Einen Namen hat sich Georg Benda bald durch die Kompositionen verschiedener Singspiele gemacht. Soweit die Klavierauszüge davon im Druck erschienen sind, wurden sie alle der Breitkopfschen Notendruckerei zur Herstellung übertragen. Den Reigen eröffnete 1776 Der Dorfjahrmarkt, zu dem auch Bendas Vorbild, Johann Adam Hiller zwei Arien beigesteuert hatte. „Walder, eine ernsthafte Operette", wie sie Benda betitelte, sandte 1777 der Verleger Ettinger aus des Komponisten damaligen

Aufenthalt Gotha zum Druck; zwei Arien aus diesem Werke nahm Hiller im selben Jahre in seine Sammlung von Arien und Duetten auf. Besonderen Erfolg scheint Bendas Oper Romeo und Julia gefunden zu haben, denn die Geschäftsbücher verzeichnen nach dem ersten Druck im Jahre 1777 noch eine zweite Auflage 1784, beide je 1000 Exemplare stark. Schwickert, Bendas hauptsächlichster Verleger, ließ in den Jahren 1778 bis 1787 eine größere Anzahl von Klavierauszügen Bendas bei Breitkopf drucken, so die komischen Operetten „Der Holzhauer oder die drey Wünsche", „Lukas und Bärbchen, oder der Jahrmarkt" und „Das Findelkind, oder Unverhofft kömmt oft". Arien und Duetten aus dem tartarischen Gesetz beschlossen im Jahre 1787 die Reihe der Singspielkompositionen.

In derselben Vollständigkeit liefen die Manuskripte der zum Druck gelangten anderweitigen Gesangskompositionen Georg Bendas in das Haus zum goldenen Bären ein. In „Balthasar Münter, Erste Sammlung geistlicher Lieder mit Melodieen" (1773) waren drei Lieder Bendas enthalten; eine eigene Liedersammlung „Collezione di Arie italiane" in zwei Teilen verließ 1782/83 Breitkopfs Pressen. Ein Werk, das in der ganzen musikalischen Welt Aufsehen erregte und in der Musikgeschichte eine besondere Stellung einnimmt, übernahmen Breitkopfs im Jahre 1777 zum Druck. Es war der Klavierauszug der „Ariadne auf Naxos", des ersten komponierten Melodrams. Die Partitur dazu wurde vier Jahre später in einer Auflage von 1000 Exemplaren hergestellt, vom Klavierauszuge wurden noch 1782 und 1785 je 1000 Exemplare gedruckt. Ein weiteres Melodram „Medea" erlebte ebenfalls zwei Auflagen; die Reihe dieser Kompositionsgattung beschloß 1779 Bendas „Pygmalion. Ein Monodrama von J. J. Rousseau". Durch Vermittlung Hillers erschien 1774 bei B. Chr. Breitkopf und Sohn „zum Besten der neuen Armenschule in Friedrichstadt bei Dresden" Amynts Klagen über die Flucht der Lalage, eine Cantate für die Discantisten, mit darzu gehörigen Stimmen; eine weitere Kantate „Cephalus und Aurore" wurde 1789 für den Schwickertschen Verlag in Leipzig gedruckt. Das letzte Werk, das Benda veröffentlichte, übernahmen Breitkopfs 1792 in eine Art Komissions-Verlag, es war „Benda's Klagen, eine Cantate begleitet von 2 Violinen, 2 Flöten, Bratsche und Baß". „Hiermit endet der Verfasser seine musikalische Laufbahn im 70sten Jahre seines Alters" setzte Benda auf den Titel dieses Werkes, das ihm nicht viel Freude bereiten sollte. Am 12. Mai 1792 schrieb er aus Köstritz:

> „Für die mir überschickten Exemplare danke ich Ihnen verbindlichst. Der saubere Druck macht Ihrem Notensetzer Ehre. — Übrigens wünsche ich Ihnen einen günstigen Abgang dieses Werkchens und bin mit den freundschaftlichsten Gesinnungen Ihr ergebenster Diener G. Benda."

Sein Wunsch sollte sich aber nicht erfüllen; auf ein Schreiben Breitkopfs, der sich aus dem Absatze der Exemplare für die Druckkosten bezahlt machen sollte, schrieb er im April 1793 zurück:

> „Wehe dem Componisten, der von seiner Kunst leben müßte — und Wohl mir, daß ich mich nicht in diesem Falle befinde: so dachte ich, als ich Ihren Brief durchgelesen hatte. So schlecht aber auch der Absaz meiner Cantate seyn mag, so wird er doch hinreichen, Ihnen wenigstens das, so Sie für den Druck derselben zu fordern haben, zu bezahlen. Um Ihnen die Mittel dazu zu erleichtern, cedire und überlasse ich Ihnen den ganzen Verlag dergestalt, daß Sie ihn als Ihr Eigenthum ansehen können und scheide von einer Sache, die mir, wie ich zu spät einsehe, statt der gehofften Vortheile unangenehme Stunden verursachen würde. Nicht nur den ganzen Verlgg überlasse ich Ihnen unentgeltlich, sondern bin auch bereit Ihnen auf den ersten Wink 44 Ex. zurückzuschicken; — die 6 Exemplare, die von den mir überschickten 50 abgehen, will ich als ein einer mislungenen Sache angemessenes Honorarium ansehen. Und nun — Lebe wohl Musik!"

Die Ordnung der Angelegenheit ließ sich der greise Komponist aber sehr angelegen sein; bei Übersendung des Erlöses für einige inzwischen verkaufte Exemplare klang es recht wehmütig aus seinen Zeilen hervor:

„Ich bin sowohl zu Ronneburg als in Köstritz, wo ich seit mehreren Jahren wechselsweise lebe, als der prompteste Bezahler bekannt; daß auch Sie mir nicht gleiches Zeugnis geben können, das thut mir leid; allein 53 Thlr. 22 gr. machen eine hübsche Summe aus; ehe ich sie tilge, bin ich genöthigt von den vorrätigen Exemplr. noch einigen Beystand zu erwarten, um mir die Maulschelle, die ich bey dieser Herausgabe bekommen, so erträglich als möglich zu machen. — Doch nicht weiter; sonst könnten Sie gar denken, doß ich Sie mit Worten zu bezahlen suche. Nein, lieber Herr Breitkopf, Sie sollen nicht mit Papier (wir sind nicht in Frankreich) sondern mit klingendem Gelde bezahlt werden."

Der überaus rechtlich denkende Mann konnte es nicht verwinden, daß trotz einiger weiterer verkauften Exemplare, deren Erlös er stets prompt an seinen Verleger abführte, die Druckkosten nicht gedeckt wurden. Resigniert schrieb er bei Übersendung eines kleinen Betrages im Oktober 1793 mit humoristischer Selbsterkenntnis:

„Welchen Gebrauch ich von den vorräthigen Ex. machen werde, weiß ich nicht; denn wer wird wohl eine ausgepreßte Zitrone haben wollen? Doch ganz unbrauchbar soll der Plunder nicht bleiben; es giebt ja Gewürzkrämer, die sich daraus Düten machen können; wissen Sie einen besseren Vorschlag, so bitte ihn mir mitzutheilen."

Aber Chr. Gottl. Breitkopf wußte nichts besseres, als dem Greis seine letzten Tage nicht noch durch Mahnbriefe zu verleiden und nahm gern die entstandenen Unkosten auf sich.

Mit einer früheren Unternehmung hatte Benda nicht nur mehr Glück gehabt, sondern die Herausgabe seiner „Sammlung vermischter Clavier- und Gesangsstücke für geübte und ungeübte Spieler" bedeutete vielmehr einen ganz außerordentlichen Erfolg. Als Benda im Dezember 1779 das erste Heft zum Druck anmeldete, war Breitkopf bereit, dieses Werk in Verlag zu nehmen, doch ließ es der Komponist in seinem Selbstverlag erscheinen. Breitkopf übernahm jedoch das Sammeln von Pränumeranten und erreichte in kurzer Zeit die verhältnismäßig hohe Zahl von 189 beim ersten und 216 beim zweiten Heft. Die Auflage mußte auf 2400 Exemplare festgesetzt werden; trotzdem konnte 1784 eine neue Auflage des ersten Heftes in Höhe von 1500 Stück gedruckt werden. Durch die Höhe der Auflage und andere Umstände wurde die Herstellung sehr verzögert, obwohl ein bestimmter Termin zugesagt worden war. Dieser Aufschub war Benda seinen Pränumeranten gegenüber recht unangenehm: „Die guten Leute verlassen sich nun auf mein Versprechen, wie ich mich auf das Ihrige verließ. Und mußte ich das nicht? hat man wohl ein Beyspiel, daß ein Breitkopf nicht Wort hält? Gewiß nicht!" Aber der getreue Chronist muß hier berichten, daß auch Breitkopfs nur sterbliche Menschen waren und setzt zum Zeichen dessen einen überaus charakteristischen Brief Bendas aus Gotha vom 20. Juni 1780:

Hochedelgebohrner

Hochgeehrter Herr!

Endlich verläßt mich die Gedult und ich muß Ihnen offenherzig gestehen, daß ich nicht mehr weiß, was ich von Ihnen denken soll. Es war Ihnen nicht genug, daß Sie mich zweymahl vorm Publicum zum Lügner gemacht haben, denn Ihrem Versprechen zufolge sollte das Werk erst in der Jubelwoche, dann gleich nach der Messe, dann ganz gewiß zu Ende des Monats May herauskommen, sondern Sie lassen auch Ihr letzteres Versprechen: mir mit der nächsten Post die lezten Bogen zu überschicken, unerfüllt dahin gehen. Ein solches Betragen traute ich Ihnen nicht zu, als ich Ihnen das Manuscript meiner Clavierstücke zum Druck übergab, besonders da ich nun weiß, daß Sie den Druck derselben ohne Noth unterbrochen haben. Die

eigentliche Absicht, in welcher ich an Sie schreibe, ist diese: Wenn ich zwischen hier und den 23ten, wo hier Abends die reitende und fahrende Post von Leipzig ankömmt, keine zuverlässige Nachricht, daß das ganze Werck die Presse verlassen hat, erhalte, so bin ich gezwungen, mich unverzüglich durch neue gedruckte Nachrichten vor dem Publicum zu rechtfertigen. Denn, wenn Sie, sein Wort dem Publicum nicht zu halten, etwa als etwas geringes betrachten, so dencke ich hierinn ganz anders und mir ist der Gedancke unerträglich, daß mich jezt Mancher rechtschaffener Mann für einen leichtsinnigen Menschen, für einen Lügner hält. Wäre es mit der Herausgabe des ersten Theils meiner Klavierstücke ordentlich gegangen, so würde ich, um damit weiter nichts zu thun zu haben, die Fortsezung davon einem Andern überlassen haben; Nun aber muß ich mich noch einmahl diesem Pränumerations Geschäfte unterziehen, um dem Publicum zu zeigen, daß ich nicht Schuld daran war, daß es so lange auf den ersten Theil habe warten müssen. Freylich werde ich mich dabey besser vorsehen. Übrigens wünsche ich noch ferner hin mit der Hochachtung zu beharren, mit der ich von jeher war

Ew. HochEdelgeb.

ergebenster Diener

G. Benda.

Machen Sie ja, mein lieber Herr Breitkopf, daß die Sache bald zu Ende komme. Es würde mir sehr unangenehm seyn, wenn Sie mich noch gar dahin brächten, daß ich, um mich mit Ihnen abzufinden, nach Leipzig reisen müßte, wenn es auch auf Ihre Kosten geschähe. Machen Sie vielmehr, daß ich Ihnen mit einem besseren Zutrauen den zweyten Theil zum Druck übergebe, als das ist, welches Sie mir bey dem ersten beygebracht haben. Wir sind beyde alt; laß uns als rechtschaffne Männer zum Grabe gehen."

Das Ultimatum war von Breitkopfs aber schon erfüllt, denn die letzten Aushängebogen hatten sich mit diesem Brief gekreuzt und Breitkopfs erhielten schon am 23. Juni einige entschuldigende Worte Bendas: „Halten Sie meine gegen Sie in meinem letztem Briefe geäußerte Empfindlichkeit der verdrüßlichen Lage, in welcher ich mich in Ansehung meiner Pränumeranten befinde, zu Gute." Den zweiten Teil der Sammlung übersandte Benda tatsächlich selber wieder zum Drucke, obwohl es ihm mit der Abgabe des Selbstverlages sicherlich ernst gewesen war, denn am 25. März 1780 hatte er an Breitkopfs geschrieben: „Des Vortheils ohngeachtet, der mir aus dieser Herausgabe zufließt, werde ich den Verlag des zweyten Theils einem andern überlassen und mich, so bald dieses Geschäffte vorbey ist, aufs Land begeben, wo ich, vom Hofe, vom Theater, von der Stadt entfernt, den Rest meiner Tage in stiller Ruhe zuzubringen gedenke." Die letzten vier Hefte druckten Breitkopfs von 1782 bis 1788 in einem Abstande von je zwei Jahren für Schwickert, der ihnen auch die Herstellung zweier Klavierwerke „Due Concerti per il Cembalo" (1779) und eines „Concertino per il Cembalo" (1784), beide mit Begleitung von Streichinstrumenten, übertrug.

Georg Bendas Sohn, Friedrich Ludwig Benda (etwa 1744 bis 27. März 1792), konzertierte ebenso wie sein Vater in Leipzig; die Programme für seine Konzerte am 22. und 31. Juli 1787 druckten Breitkopfs nebst dem „Avertissemente" und einem „Textbüchelgen" der Gesänge, die seine Frau in diesen Konzerten vortrug. In Verlagsbeziehungen trat er nicht zu Breitkopfs, wohl aber wurden seine komische Oper „Der Barbier von Sevilla" (1779) und seine komische Operette „Louise" (1791) in der Breitkopfschen Offizin hergestellt.

Eine Neffe Georg Bendas, Ernst Friedrich Benda (1747—1785), der Kammermusiker in Berlin war, ist kompositorisch nicht viel tätig gewesen; seine einzige bekannte Komposition, ein „Minuetto per il Cembalo con Variazioni" erschien 1768 im Verlag von Breitkopf e figlio.

Die Kinder Franz Bendas, des Bruders von Georg Benda, sind sämtlich mit Breitkopfs in Berührung gekommen. Friedrich Wilhelm Heinrich Benda trat zum ersten Male 1784 mit Breitkopfs in Briefwechsel, die damals den Druck seiner Kantate „Pygmalion“ für die Verlagskasse in Dessau übernommen hatten. 1789 veröffentlichte Benda eine zweite Kantate „Die Grazien, nach der Poesie des Herrn von Gerstenberg“ und gab den Druck und ganzen Vertrieb an Breitkopf. Ein anderes Angebot Bendas wurde abgelehnt: „Für den Verlagsantrag seiner Quartette, Trios und Duette danke ich, da solche des geringen Absatzes wegen sich bloß für den Stich schicken“ steht im September 1789 im Kopierbuch. Wenn Komponist und Verleger auch die nächste Zeit noch brieflich im Zusammenhange blieben, so konnte doch erst 1804 wieder ein Auftrag Bendas ausgeführt werden; Breitkopf & Härtel druckten nämlich für Benda sein Gesellschaftslied zu fünf Stimmen „Recht thun und edel seyn“ gedichtet von F. Leopold Grafen von Stollberg.

Weit hinein in das 19. Jahrhundert ragt Karl Hermann Heinrich Benda (21. Mai 1748 bis 15. März 1836), der zweite Sohn Franz Bendas. In Beziehung zu Breitkopf & Härtel trat er erst 1819, indem er einen kleinen Aufsatz „Bemerkungen über Spiel und Vortrag des Adagio, für Dilettanten und Dilettantinen des Klavierspiels“ anbot, der in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung veröffentlicht wurde.

Von den Töchtern Franz Bendas ist nur die spätere Gattin Johann Friedrich Reichardts, Juliane Benda (1752 bis 9. Mai 1783) kompositorisch tätig gewesen. Ihre „Lieder und Claviersonaten“ wurden 1782 für Bohn in Hamburg bei Breitkopfs gedruckt; ihr Mann hatte auch in dem ersten und dritten Teil seiner ebenfalls in Leipzig hergestellten Oden und Lieder drei Lieder ihrer Komposition aufgenommen. Bei ihren Reisen durch Leipzig kam sie auch persönlich mit Breitkopfs in Berührung; als sie im August 1773 nach kurzem Aufenthalt in Leipzig bei ihrem Schwager in Weimar mit ihrer Schwester eingetroffen war, schrieb derselbe: „Meine zwei Jungfern Schwägerinnen sind von der gütigen Aufnahme in Leipzig und von der vielen Ehre, so sie in dem Hause Ew. Hochedelgeboren genossen haben, noch ganz bezaubert.“

Mit dem Schreiber dieses Briefes, Ernst Wilhelm Wolf (1735 bis 7. Dezember 1792), der durch seine Verheiratung mit der ältesten Tochter Franz Bendas die Familie Benda um ein neues musikalisches Mitglied vermehrte, haben Breitkopfs in langjährigem Briefwechsel gestanden, der Druck- und Verlagsangelegenheiten im gleichen Maße behandelte.

Wolf hatte schon während seines Leipziger Aufenthaltes mit Breitkopfs verkehrt und rühmte besonders das Spiel Bernhard Theodors, des Magisters, wie er ihn nennt, und war sehr erfreut, als dieser in der ersten Zeit seiner Verbindung mit der Leipziger Firma die Korrektur, die damals höchst selten vom Autor selbst gelesen wurde, übernahm. Die persönlichen Beziehungen wurden fortgesetzt und Vater und Sohn Breitkopf besuchten 1783 und 1786 ihren Weimarer Geschäftsfreund, nachdem dieser in Leipzig gewesen war: „Mit innigster Hochachtung und Dank für erwiesene Bemühung und Ehrenbezeugung bei meiner Anwesenheit in Leipzig“ unterzeichnete sich Wolf im Herbst 1782.

Seinen ersten Brief schrieb Wolf am 31. März 1773 an Breitkopf, als dieser eine komische Oper für den Verleger Hoffmann in Weimar gedruckt hatte: „Ew. Hochedelgeb. haben meine Composition der Dorfdeputirten so unvergleichlich schön und correkt gedruckt, daß ich mir Vorwürfe machen müßte, wenn ich Denenselben nicht den verbindlichsten Dank dafür abstatten sollte.“ Von Wolfs Operetten, die im Druck erschienen, wurden mit einer einzigen Ausnahme sämtliche bei Breitkopfs ge-

druckt, nämlich Die treuen Köhler (1773), Das Gärtnermädchen (1774), Der Abend im Walde (1775) und Ehrlichkeit und Liebe (1782).

Auch die anderen Gesangskompositionen des Weimarer Hofkapellmeister sind fast sämtlich bei Breitkopf gedruckt worden. Einzelne Werke sind in Sammlungen aufgenommen worden, so fünf geistliche Gesänge in Balthasar Münters Liedern und eine vierstimmige Motette in einem Hillerschen Sammelwerk. Seine Wiegenliedchen für teutsche Ammen wurden 1775 für Hartknoch in Riga hergestellt; im selben Jahre übertrug Wolf der Breitkopfschen Notendruckerei den Druck seines lyrischen Monodrama Polyxena, bei dessen Komposition er eine hohe Mitarbeiterin gefunden hatte: „Ich wollte das Vergnügen haben, der Frau Herzogin Durchlaucht [Anna Amalia] fein bald ihre eigene Arbeit gedruckt zu zeigen; denn ich muß es nur heraus sagen, die Arien in der Polyxena hat sie selbst komponiert."

Das Titelblatt wurde auf Wunsch des Textdichters mit einer von Kaiser gestochenen Vignette „in der Attitude, wie Polyxena den Aschenkrug des Achilles weinend umarmt" geschmückt. Bald nach der Veröffentlichung des Werkes fand eine Aufführung in Leipzig statt, zu der der Text auch in der Breitkopfschen Druckerei hergestellt wurde. Wolfs Kantate Serafina für eine Sopranstimme mit Orchester erschien 1777 in Breitkopfs Kommissionsverlag; 1782 druckten Breitkopfs Wolfs Osterkantate, für die sie eine größere Anzahl Pränumeranten gesammelt hatten.

Eine große Zahl von Kompositionen hat Wolf für das Klavier geschrieben; als erstes Werk dieser Gattung erschien 1765 eine Klaviersonate in Breitkopfs Musikalischem Magazin. Im März 1773 berichtete er zum ersten Male, daß er einige Klaviersonaten geschrieben habe und sie auf Pränumeration drucken lassen wolle: „Ich hoffe soviel Grazie in diese Stücke gelegt zu haben, als man auf einem guten Klavier oder Fortepiano auszuüben im Stande ist — und glaube dahero, den Musikfreunden mit dieser Herausgabe einen nicht ganz unangenehmen Dienst zu leisten." Bei der bald darauf erfolgten Übersendung der Manuskripte meinte der Komponist: „Ich bin nicht gewohnt, meine Arbeiten zu rühmen, hoffe aber doch, daß man einen Funken von eigenem Genie darinnen gewahr werden soll." Schon im folgenden Jahre folgte dieser ersten Sammlung von sechs Sonaten eine neue, die mehr für pädagogische Zwecke geschrieben war. „Meine Berlinschen und Potsdamschen Freunde haben mich schon vorlängst gebeten, ein halb Duzzend kurze und leichte Clavier-Sonaten zum Gebrauch der Lernenden zu verfertigen. Da sie mich zugleich versichern, daß solche guten Abgang haben würden, so habe ihren Wunsch erfüllt, und bin Willens, sie ebenfalls drucken zu lassen." Seine Hoffnung sollte sich auch erfüllen, denn 1781 wurde eine zweite Auflage nötig, die Breitkopf e figlio auf ihre Kosten zum Verlag übernahmen. Die Sechs-Zahl scheint Wolf sehr geliebt zu haben, denn Breitkopfs verlegten in der Folgezeit noch drei Sammlungen, die alle ein halbes Dutzend Klaviersonaten enthielten. Nachdem 1783 die gelehrte Buchhandlung in Dessau ein Heft Wolfscher Sonaten bei Breitkopf hatte drucken lassen, traten letztere wieder als Verleger der Wolfschen Muse auf und veröffentlichten 1784 eine vierhändige Sonate.

„Sie fragten mich bei Ihrem Hierseyn", schrieb Wolf im September 1783 an Joh. Gottl. Im. Breitkopf, „ob das Spiel von zwo Personen, an einem Clavier schon wieder vorbei wäre? Ich wußte nicht, was diese Frage bedeuten sollte. Vielleicht, dachte ich nach einigem Nachsinnen, haben Sie erfahren, daß die Frau Herzoginn vorigen Winter sich mit mir vor Ihrem Herrn Sohn, dem Herzog Durchl. mit einem Dergleichen Stükke ziemlich öffentlich hat hören lassen. Ja, ja, das ist richtig. Und, um Ihnen zu beweisen, daß dieses artige Spielwerk noch nicht vorbei seyn soll: so schicke ich Ihnen hier ein Stük, das zwo Personen an einem Claviere spielen müssen, und welches Ihre Hochfürstl. Durchlaucht 3 mal, und vor der Abreise nach Braun-

schweig mir zum 4ten male zu komponieren befohlen haben. Wollen und können Sie es fein bald drukken, so glaube ich, daß Sie dadurch der Frau Herzogin und mir einen Gefallen erweisen."

Die „doppelte Claviersonate" wurde mit einer sehr hübschen Vignette geschmückt; die Stimmen der beiden Spieler wurden partiturmäßig übereinander gedruckt. Gleichzeitig mit der vierhändigen Sonate erschienen bei Breitkopfs einige Klavierstücke, die in einem Heft zusammengefaßt wurden.

„Um mein debito bey Ihnen zu verringern habe ich eine Sonatine, vier affektvolle Sonaten und ein dreizehnmal variirtes Thema, welches sich mit einer kurzen, freyen Fantasie anfängt und endiget, fürs Clavier componirt. Nun kömmt es darauf an, ob Sie das Werk, worauf ich stolz bin, für völlige Bezahlung annehmen wollen?"

Breitkopfs einigten sich mit dem Komponisten über den Verlag und druckten die Stücke sehr zur Zufriedenheit des Komponisten, der, wie üblich, die Korrektur nicht selbst gelesen hatte: „Ich habe keinen Fehler gefunden, und kann daher nicht anders als eine solche Attention und Akkuratesse zu bewundern, und zu loben und zu preisen."

Nach den „affektvollen" schweren Sonaten ging Wolf wieder zur leichteren Spielbarkeit über. 1786/87 stellten Breitkopfs für Wolf noch zwei Sonatensammlungen her; die letzten Sonaten übernahm Schwickert in Leipzig 1789 zum Verlag und ließ sie im Goldenen Bären drucken.

Für Kammermusik hat Wolf nur wenige Werke geschrieben; Breitkopfs haben nur ein einziges Quartett für Flöte, Oboe (oder Violine), Basson (oder Violoncello) und Kontrabaß gedruckt, das Löwe in Breslau in Verlag genommen hatte. Wolf berichtete 1775 bei der Übersendung des Manuskriptes:

„Es ist ein Versuch mit Blasinstrumenten, welcher bey uns, wo die Bläser sich so ganz gut auf Modification haben verstehen lernen, nicht übel ausgefallen und mit vielem Beyfall aufgenommen worden ist, so wie es auch auf ausdrücklichen Befehl verschiedene Mahl hat wiederhohlt werden müssen; daher ich glaube, daß das musikalische Publicum damit zufrieden seyn wird."

Über das Gebiet der Kammermusik hinaus gingen Wolfs, wenn auch nur mit kleinem Orchester begleitete Klavierkonzerte, die zumeist aus Breitkopfs Pressen hervorgingen. Für die ersten beiden Werke dieser Art verschaffte ihm Breitkopf in Hartknoch in Riga einen tätigen Verleger, vier weitere Konzerte wurden für Breitkopfs engverbundenen Geschäftsfreund Korn sen. in Breslau gedruckt. Ebenfalls ein Breslauer Verleger, die jetzt noch bestehende Firma Leuckart, nahm 1785 ein Klavierkonzert in Verlag, das nach Leipzig zur Herstellung gesandt wurde. Das letzte Concerto per il Clavicembalo, das Wolf herausgab, erschien 1788; diesmal konnten Breitkopfs als Verleger das Manuskript ihrer Druckerei übergeben. Wolfs Konzerte fanden beim Publikum viel Anklang. Der Komponist berichtete einst an Breitkopf: „Ich habe ein Klavierkonzert im galanten Styl geschrieben und habe es gestern zur Probe bey Hofe gespielt, wo es so gefallen hat, daß der große Wieland selbst vor Entzücken einen großen Luftsprung gemacht hat", und einige Jahre später meldete Chr. Gottl. Breitkopf selber, daß Schicht das B dur-Konzert „mit viel Beyfall gespielt, es ist sehr schön."

Bücherschau

Bekker, Paul. Die Weltgeltung der deutschen Musik. 8⁰, 50 S. Berlin, Schuster & Loeffler. 3.60 M.

Bibliothek wertvoller Denkürdigkeiten. Ausgewählt u. hrsg. von Prof. Dr. Otto Hellinghaus. 5. Band: Beethoven. Seine Persönlichkeit in den Aufzeichnungen seiner Zeitgenossen, seinen Briefen u. Tagebüchern. Mit einem Titelbild. 8⁰, XVI u. 270 S. Freiburg (1920), Herder & Co. 9.20 M.

Bie, Oskar. Im Konzert. Ein leitmotivischer Text. Mit 54 Steinzeichnungen von Eugen Spiro. 49 S. 31,5 × 24 cm. Berlin (1920), J. Bard. 90 M.

Boccaccini, Pietro. L'arte di suonare il pianoforte. Roma, Casa editrice „Musica", 1913.

Schon vor dem Krieg ist Boccaccinis Lehrbuch des Klavierspiels erschienen, das ob seiner Ausführlichkeit und der ernsthaften Tendenz, die ihm zu Grunde liegt, auch hier Erwähnung verdient. Die klassische Tradition des Klavierspiels will der Autor wieder lebendig machen, da sie die wahre Grundlage des Unterrichts bildet. Namentlich Clementi soll wieder zu Ehren kommen. Des Verfassers Lehre beruht, wie er zu erkennen gibt, auf Erfahrung, und er vertritt sie mit der Überzeugung, einer guten Sache zu dienen. Nicht neu will sie sein, nur das gute Alte wieder in Erinnerung bringen, da heutzutage un generale disordine nell' insegnamento dell' arte pianistica eingerissen ist.

Zunächst gibt er einige geschichtliche Erörterungen über Klavier und Klavierspiel, die allerdings die einschlägige Literatur deutscher Sprache — Seiffert-Weitzmann u. a. sind da doch kaum zu umgehen — beinahe unbeachtet lassen. Das Beste findet sich im pädagogischen und didaktischen Teil, in dessen Mittelpunkt Clementi und seine Schule steht. Cesi, der Thalberg-Schüler in Neapel (1845—1907), hat in neuerer Zeit die klassische Tradition wieder aufgenommen (Metodo per lo studio del pianoforte). Wo Boccaccini die eigentliche „Unordnung" im Unterricht sieht, erkennt man im Laufe der Darstellung. Die Methode Breithaupt — wie auch Lebert und Stark — wird angegriffen, da sie ein ganz falsches System sei und gerade das Gegenteil dessen, was man jetzt in Italien hat ...

Man wird, gleichgültig welche Stellung man zur prinzipiellen Frage der ruhigen Hand einerseits, der Gewichtstheorie anderseits einnimmt, sich schon deshalb mit dem Buche auseinandersetzen müssen, weil es seinen Standpunkt bis ins Kleinste und mit anatomischen und allen andern ins Gewicht fallenden Argumenten stützt und sein Verfasser in erster Linie das Spiel der klassischen Literatur im Auge hat. Doch hätte er seine Ausführungen mit demselben Erfolg bedeutend kürzer halten können; immerwährende Wiederholungen und oft recht schwerfällige Darstellungsart erschweren die Erfassung des eigentlichen Kerns. W. Merian.

Caland, Elisabeth. Das künstlerische Klavierspiel in seinen physiologisch-physikalischen Vorgängen nebst Versuch einer praktischen Anleitung zur Ausnutzung seiner Kraftquellen. Mit 30 Abb. Zweite Auflage. 8⁰, VIII u. 104 S. Magdeburg 1919, Heinrichshofens Verlag. 9 M.

Grießer, Luitpold. R. Wagners Tristan und Isolde. Ein Interpretationsversuch. Gr. 8⁰, 289 S. Wien und Leipzig, Karl Harbauer. M 6.50.

Für den Musiker ist das Buch insofern eine Enttäuschung, als es nicht die Musik ist, die Grießer interpretiert, sondern das philosophische Problem. Es bleibt also das Vakuum, welches für die Tristanmusik trotz einiger neuerer Versuche (Grunsky, Pfohl, Vogl) immer noch besteht, weiterhin zu beklagen. — Grießer tritt an seinen Stoff mit Selbständigkeit heran und lehnt erfreulicherweise die üble Methode ab, den Tristan in das Prokrustesbett eines philosophischen Systems, des Schopenhauerschen oder eines andern, hineinzupressen. Wagner ist kein „komponierender Philosophieprofessor", sondern ein schaffender Künstler, und wenn er auch als Denker sich von Geistern wie Feuerbach und Schopenhauer beeinflussen ließ, so war er doch auch ein starker eigener Denker, vor allem aber war er ein Geist, dem es gegeben war, statt abstrakter Gedankengerüste lebenswarme Kunstwerke zu schaffen, die aus eigenen Gesetzen hervorwachsen. Da wird es denn nur allzu erklärlich, wenn trotz aller Verwandtschaft mit der Schopenhauerschen Willensmetaphysik sich auch große Unterschiede ergeben, daß in Schopenhauers Nir-

wana für die ewig einig ohne End', namenlos in Lieb umfangenen Liebenden schwerlich ein Platz zu finden ist, daß es vielmehr dem Kunstwerk Gewalt antun hieße, hier die Richtlinien des Frankfurter Philosophen hineinzuinterpretieren. So wendet sich Grießer auch mehrfach gegen Ad. Vogl, dessen „Briefe an eine deutsche Bühnenkünstlerin“ ihr ganzes Heil darin suchen, das Tristankunstwerk, Musik und Dichtung, überall an die Ketten der Schopenhauerschen Philosophie zu schmieden. — Eine eingehende psychologische Analyse bildet die Unterlage für Grießers philosophische Behandlung. Zwar vermeidet er es hier nicht immer, mehr oder weniger offene Türen einzurennen, so beim Liebestrankproblem, das im Wesentlichen doch längst in seinem Sinne gelöst ist, entschädigt da aber wenigstens durch die Durchführung bis ins Letzte. Die Charakterisierung Melots als Bösewicht von Anbeginn ist dagegen falsch. Zu bedauern ist auch das Versagen bei der überaus interessanten Stelle: „Wie, hör' ich das Licht? Die Leuchte, ha! Die Leuchte verlischt. Zu ihr! Zu ihr!“ Bei dieser bisher noch nicht befriedigend gedeuteten Stelle genügt es nicht, auf das Physiologische dieser Synästhesie der Phonopsie hinzuweisen, sondern es gilt vor allem das psychologische Moment klarzustellen: Wie ist es möglich, daß sich in Tristan dieser physiologische Vorgang in die Gedankenverbindung Licht/Dunkel, Tag/Nacht, die hier doch ihre ganz besondere symbolische Bedeutung haben, übersetzen kann, daß Isoldens Stimme und das doch feindliche Licht sich assoziieren können? Mir scheint das die richtige Lösung: Dem „taumelnden“ Tristan ist bereits Nacht vor den Augen geworden, der Ohnmacht nahe, hört er Isoldens Stimme, seine schwindenden Sinne empfinden sie als Ton und Licht zugleich, als Ruf der Geliebten und in seiner physischen Nacht als plötzlich auftauchendes Licht der Fackel, wie sie ihm früher auf seinen nächtlichen Liebespfaden als Leitstern durch das Dunkel des Laubes auf einmal aufleuchtete. Das Erklingen des Motivs aus dem zweiten Akte, mit seiner nervös gespannten Erotik auf dem verminderten Septakkord, bringt uns in diese frühere Situation lebendig wieder hinein. Nun schwindet das Photisma vor Tristans Auge, und damit ist ihm zugleich das verabredete Zeichen gegeben: Zu ihr! Zu ihr! Der Septakkord wird durch den klaren Durakkord mit dem befreienden Sextvorhalt ersetzt, analog dem letzten Erklingen im Vorspiel des 2. Aufzuges und zu Isoldens Worten: „Lösche des Lichtes scheuchenden Schein“ (Bülow-Auszug S. 87, System 1 und 97,3; Kleine Partitur S. 321 und 356). — Damit kommen wir auf den Mangel, der Grießers Schrift anhaften muß dadurch, daß er auf das, was die Musik zum Verständnis sagt, fast ganz verzichtet. Die Hauptschuld hierfür tragen allerdings die Musiker, die bislang die Tristanmusik, die doch an Problemen ein zweiter Faust ist, so vernachlässigt haben. Denn Grießer ist kein Musiker, wie seine veralteten Ansichten in der Einleitung über Beethoven, Instrumentalmusik und IX. Sinfonie bezeugen. Und so ist sein Verzicht auf die Tristanmusik vielleicht auch zu begrüßen, da sonst Gefahr gewesen wäre, daß seine sachlich klaren Ergebnisse getrübt worden wären. Zum Schluß bringt Grießer noch längere Ausführungen über Wagners Verhältns zu den drei Frauen Minna, Mathilde und Cosima, die sich durch Selbständigkeit und Unvoreingenommenheit auszeichnen.

S. Anheißer.

Lutze, G. Aus Sondershausens Vergangenheit. Ein Beitrag zur Kultur- und Sittengeschichte früherer Jahrhunderte. III. Band. 4⁰, VI u. 269 S. [Darin S. 140—171: „Von den Schulkomödien zum Hoftheater. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Theaters“.] Sondershausen 1919, Fr. Aug. Eupel. 20 M.

Redlich, Hans Ferdinand. Gustav Mahler. Eine Erkenntnis. 8⁰, 33 S. Nürnberg 1919, Verlag Hans Carl. 3 M.

Riemann, Hugo. Musik-Lexikon. Neunte, vom Verfasser noch vollständig umgearbeitete Auflage, nach seinem Tode (10. Juli 1919) fertiggestellt von Alfred Einstein. Lex. 8⁰, XIX u. 1355 S. 72.50 M.

Ein unentbehrliches Stück unseres Handwerkszeugs, Riemanns Lexikon, ist unlängst in 9. Auflage erschienen. Riemann selbst hatte das Ms. noch vorbereiten können, die ganze Korrektur und die Schlußredaktion der zweiten Hälfte besorgte Alfred Einstein, der auch die weitere Sorge für das Buch übernommen hat. Mit der Wahl dieses Herausgebers bewährte der Verlag eine glückliche Hand, denn Einstein hat sich — was wohl auch sein Lehrer aussprechen darf — einerseits in seinen historischen Arbeiten vortrefflich eingeführt durch die gründliche, verlässige und selbständige Art seiner Forschung; andrerseits hat er als Kritiker die notwendige Fühlung mit der modernen Musik,

mit dem musikalischen Pulsschlag unserer Zeit. Dem Grundsatz, nach dem die Herausgeberarbeit gehandhabt werden soll (s. S. X/XI) kann man durchaus beipflichten: das Buch soll Riemannisch bleiben, aber nicht versteinern. Daß dabei, wie E. andeutet, künftig in der Bewertung der neuesten Meister auch eine andere als die Ansicht Riemanns zu Worte kommen soll, ist ebenfalls nur zu billigen. Denn fraglos ist Riemann von den großen deutschen Musikern unserer Tage: Strauß, Schillings, Reger, Pfitzner nur Schillings einigermaßen gerecht geworden. Es empfiehlt sich vielleicht bei Verfolgung dieser Neuerung Riemanns Urteile stehen zu lassen und die Zutaten durch eckige Klammern, Kursivschrift oder sonstwie unmittelbar kenntlich zu machen.

Riemann hat in dieser Auflage noch eine wertvolle Bereicherung gebracht mit den Literaturnachweisen über wichtige Musikstädte: Augsburg, Florenz, Hamburg, Leipzig, Nürnberg, München usw.; auch sonst tritt da und dort das Bestreben nach Vervollkommnung des wertvollen Werkes zutage. Einige Irrtümer, die mir im Vorübergehen auffielen mögen hier zugleich mit ein paar Ergänzungen und Anregungen verzeichnet werden. S. 15 Alaleona ist geistlichen Standes; S. 189 die Bezeichnung „große Oper" für Chabriers Gwendoline führt irre; S. 224 Cornelius Cid wurde nicht nur in München und Weimar neuaufgeführt, sondern z. B. auch in Dessau. Gunlöd ist auch von W. v. Baussnern bearbeitet worden, wie im Artikel B. auch gesagt wird; S. 299 die Arbeiten Eitners sind doch nicht nur durch die mangelnden Sprachkenntnisse E.s in ihrem Werte geschädigt; S. 233 Crusius ist richtig als „Philologe" zu bezeichnen; S. 300 Elewijcks Sammlung alter Klaviermusik heißt „Les clavicinistes belges" (1863); S. 660 die Oper von Lazzari heißt Armor, nicht Amor; S. 989 bei Rinuccini fehlt die Arbeit von Civita (Mantua 1900); die S. 255 erwähnte neue Mailänder Raccolta nazionale sollte auch unter „Raccolta" und das Bückeburger Institut auch unter „Forschungsinstitut" verzeichnet werden; die Anführung dieser lediglich durch die Hochherzigkeit des Fürsten von Schaumburg-Lippe begründeten und erhaltenen Anstalt unter den Vereinen ist trotz der gegebenen Erläuterungen geeignet, Irrtümer hervorzurufen; der Artikel Glinka könnte m. E. gekürzt werden, manche der älteren Lokalgrößen können verschwinden, bei der Erwähnung noch wenig bewährter Anfänger möge das Wohlwollen mit mehr Kritik gepaart sein. „Nur solche", sagte Riemann selbst früher einmal, „welche in stärkerem Grade das Interesse weiterer Kreise auf sich gezogen haben oder doch dieses Schicksal verdienen, können für das Buch in Betracht kommen". — Die Reklame-Anzeigen am Schluß des Buches sind unerfreulich.

Sandberger.

Vorlesungen über Musik an Hochschulen

Sommersemester 1920

Basel

Prof. Dr. Karl Nef: Geschichte des Kirchengesangs (zugleich Einführung in die ältere Musikgeschichte), zweistündig. — Musikwissenschaftliches Seminar: Bachfragen, zweistündig. — Collegium musicum, praktische Übungen mit Stilerläuterungen, zweistündig.

Berlin

Prof. Dr. Hermann Kretzschmar: Geschichte der Oper, vierstündig. — Musikwissenschaftliche Übungen, zweistündig.

Prof. Dr. Max Friedlaender: Beethovens Leben und Werke, I. Teil, mit musikalischen Erläuterungen, zweistündig. — Musikwissenschaftliche Übungen (allgemeine Repetitionen und Erklärung ausgewählter musikalischer Kunstwerke), zweistündig. — Chorübungen für stimmbegabte Kommilitonen (Männer und Frauen), eineinhalbstündig.

Prof. Dr. Johannes Wolf: Musikgeschichte Italiens im 16. Jahrhundert, zweistündig. — Geschichte des evangelischen Kirchenliedes, einstündig. — Übungen, eineinhalbstündig. — Lektüre mittelalterlicher Musiktheoretiker, eineinhalbstündig.

Prof. Dr. Hugo Fleischer: Musikgeschichte des Mittelalters, zweistündig. — Musikästhetische Grundfragen, einstündig. — Musikwissenschaftliche Übungen, zweistündig.

Prof. Dr. Curt Sachs: Musikinstrumentenkunde II. Teil (Saiteninstrumente), zweistündig. — Übungen zur Musikinstrumentenkunde.

Dr. Georg Schünemann: Geschichte der Klavier- und Orgelmusik, zweistündig. — Collegium musicum, zweistündig.

Prof. Dr. Richard Sternfeld: Richard Wagner, II. Teil, einstündig.

Prof. Johannes Biehle: Universität: Vorträge über musikalische Liturgik, mit Übungen, einstündig. — Technische Hochschule: Glockenwesen, möglicherweise in Verbindung mit dem praktisch-theologischen Seminar der Universität, einstündig. — Raumakustik, einstündig.

Bern

Dr. Ernst Kurth: Harmonielehre (Modulationen, Choraltechnik), einstündig. — Die Harmonik Richard Wagners, einstündig. — Die Entwicklung der klassischen Klaviersonate, zweistündig. — Collegium musicum (Semesterstoff: gemeinsame Ausführung und Besprechung von Kantaten J. S. Bachs), zweistündig. — Akademisches Orchester, zweistündig.

Ernst Graf, Münsterorganist und Lektor für Kirchenmusik: Einführung in die kirchliche und konzertierende Orgelmusik IV: seit J. S. Bach bis zur Neuzeit, zweistündig. — Übungen im kirchlichen Orgelspiel, zweistündig.

Bonn

Prof. Dr. Ludwig Schiedermair: Einführung in das Studium der Musikwissenschaft, zweistündig. — Geschichte der Symphonie, zweistündig. — Musikwissenschaftliches Seminar, zweistündig. — Collegium musicum, zweistündig.

Breslau

Prof. Dr. Max Schneider: Johann Sebastian Bach und seine Zeit (II.: Die Jahre der Meisterschaft), zweistündig. — Seminaristische Übungen: a) Proseminar für Anfänger, eineinhalbstündig, b) Einführung in musikgeschichtliche Quellenschriften, eineinhalbstündig, c) musikwissenschaftliche Übungen der Oberstufe, eineinhalbstündig, d) Studium ausgewählter Meisterwerke (Collegium musicum), eineinhalbstündig.

Cöln a. Rh.

Universität

Dr. Ernst Bücken: Einführung in die Probleme der Musikwissenschaft, einstündig. — Richard Wagner, einstündig.

Handels-Hochschule

Dr. Gerhard Tischer: Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, zweistündig.

Dresden

Technische Hochschule

Prof. Dr. Eugen Schmitz: Einführung in Wagners „Ring“, mit Musikbeispielen, einstündig. — Die Musik der höfischen Lyriker des Mittelalters, einstündig. — Der Anteil der nordischen Länder an der neueren Musikentwicklung, einstündig (für das Auslands-Seminar).

Erlangen

Prof. Ernst Schmidt: Das evangelische Kirchenlied in musikalischer Beziehung (1675—1800), zweistündig. — Liturgischer Gesang, mit musikgeschichtlichen und theoretischen Erläuterungen, einstündig. — Orgelspiel, für Studierende aller Fakultäten, einstündig, für je zwei Teilnehmer. — Chorgesang im akademischen Chorverein, für Studierende aller Fakultäten, zweistündig. — Theorie der Musik: a) Allgemeine Musiklehre, Harmonielehre, b) Kontrapunkt, für Studierende aller Fakultäten, zweistündig. — Kursus für Ton- und Stimmbildung, für Studierende aller Fakultäten, einstündig. — Streichorchester, zweistündig. — Musikgeschichte: a) Musikentwicklung im Mittelalter. b) Einführung in Mozarts Opern, zweistündig.

Frankfurt a. M.

Prof. Dr. Moriz Bauer: Zwischen-Semester: Die Lehre von der musikalischen Form. Sommer-Semester: Einführung in die Musikgeschichte, zweistündig. — Übungen, zweistündig.

Freiburg i. Br.

Dr. Wilibald Gurlitt: Palestrina und die Musik seiner Zeit, zweistündig. — Geschichte und Theorie der Fuge (mit Analysen), einstündig. — Grundlagen für das Verständnis musikalischer Kunstwerke, einstündig. — Musikwissenschaftliche Übungen: a) zur Einführung in das Studium der Musikgeschichte, zweistündig; b) zur Geschichte und Theorie der Fuge, einstündig; c) gemeinsame Ausführung und Besprechung deutscher Chor- und Orchestermusik des 17. Jahrhunderts, zweistündig (Collegium musicum).

Freiburg (Schweiz)

Prof. Dr. Peter Wagner: Die Oper des XIX. Jahrhunderts, dreistündig. — Die geschichtlichen Grundlagen der Kirchenmusik, zweistündig. — Cantus missae et officii (Exercitia practica), einstündig. — Musikwissenschaftliches Seminar, zweistündig.

Gießen

Prof. Dr. G. Trautmann: Die Sonate in ihrer Vollendung durch Beethoven und die nachklassische Sonate. — Übungen in Theorie und Harmonielehre (für Anfänger). — Übungen in der Modulation und im Choralsatz. — Übungen in der Analyse Bachscher Fugen aus dem Wohltemperierten Klavier.

Halle a. S.

Prof. Dr. Arnold Schering: Musikgeschichte der deutschen Romantik, dreistündig. — Musikwissenschaftliches Seminar: Übungen zur Stilkritik (Die Symphonie der Romantiker), zweistündig. — Collegium musicum, zweistündig.

Dr. Hans Joachim Moser: Deutsche Musikgeschichte im Jahrhundert der Reformation, zweistündig. — Musikwissenschaftliches Proseminar: Übungen zur Musikgeschichte des 16. Jahrhunderts, zweistündig.

Universitäts-Musikdirektor Alfred Rahlwes: Harmonielehre I, zweistündig. — Harmonielehre II, zweistündig. — Kontrapunkt, einstündig. — Kirchliches Orgelspiel.

Pfarrer K. Balthasar, Leiter des der theol. Fakultät angegliederten kirchenmusikalischen Seminars: Die musikalische Geschichte des evangelischen Kirchenlieds (mit praktischen Übungen).

Leipzig

Prof. Dr. Hermann Abert: Einführung in die Musikgeschichte, dreistündig. — Deutsche Musikgeschichte seit 1820, einstündig. — Musikwissenschaftliches Seminar und Proseminar, je zweistündig.

Prof. Dr. Arthur Prüfer: Geschichte der Oper bis zum Tode Richard Wagners, dreistündig. — Musikwissenschaftliche Übungen, zweistündig.

Lemberg (Johann Kasimir-Universität)

Prof. Dr. Adolf Chybinski: Epochen und Stile in der Musik, 2. Teil, zweistündig. — Übungen für Anfänger (Einführung in die Musikwissenschaft), einstündig. — Übungen für Fortgeschrittene (Tabulaturen, klassischer Kontrapunkt, Analyse der Meisterwerke des 15.—16. Jahrhunderts, selbständige Arbeiten), dreistündig.

München

Prof. Dr. Adolf Sandberger: Geschichte der Instrumentalmusik nach Beethoven, zweistündig. — Beethovens Leben und Werke 1817—1827 (dritte Periode), einstündig. — Musikwissenschaftliche Übungen für Anfänger und Fortgeschrittenere (Methodik, Konversatorium, Lehre vom basso continuo), zweistündig. — Musiktheoretische Kurse, gemeinsam mit Dr. Hans Scholz, für Anfänger, zweistündig. — Einführungskurs in die Musikwissenschaft, gemeinsam mit Dr. Scholz (für Anfänger), einstündig.

Prof. Dr. Theodor Kroyer: Musikgeschichte des Mittelalters und der Renaissance im Umriß, zweistündig. — Stilkritik (Einführung und Fortsetzung), zweistündig. — Paläographie (Einführung und Fortsetzung), zweistündig.

Prof. Dr. Hermann von der Pfordten: Die Epoche Mendelssohn–Schumann, vierstündig.

Prag

Prof. Dr. Heinrich Rietsch: Form und Ausdruck in Joh. Seb. Bachs Klavierwerken, zweistündig. — Die Musik bei den Minnesängern, einstündig. — Musikwissenschaftliche Übungen (im Anschluß an die an 2. Stelle genannte Vorlesung), eineinhalbstündig.

Rostock

Prof. Dr. Albert Thierfelder: Haydn, Mozart, Beethoven, zweistündig. — Altchristliche und frühmittelalterliche Musik, zweistündig. — Liturgische Übungen, zweistündig.

Stuttgart

Technische Hochschule

Hermann Keller, Organist der Markuskirche und Lehrer am Konservatorium, Lektor: Musikgeschichte in Einzeldarstelluugen: Beethoven II (1810—1827), mit musikalischen Erläuterungen, einstündig. — Allgemeine Einführung in die Musiktheorie: Rhythmik und Metrik, einstündig.

Tübingen

Prof. Karl Hasse: J. S. Bach und die Kirchenmusik, einstündig. — Harmonielehre für Anfänger, einstündig. — Harmonielehre und Formenlehre für Fortgeschrittene, einstündig. — Akademisches Streichorchester. — Choraufführungen im Akademischen Musikverein.

Wien

Prof. Dr. Guido Adler: Stilkritische Probleme der Musik des Mittelalters, einstündig. — Erklären und Bestimmen von Kunstwerken, zweistündig. — Übungen im musikhistorischen Institut, zweistündig.

Prof. Dr. Max Dietz: Gluck als Begründer eines neuen Zeitalters hochdramatischer Musik (mit vielen Musikbeispielen), dreistündig.

Dr. Egon Wellesz: Musikalische Paläographie (mit Übungen), zweistündig.

Dr. Robert Lach: Ursprung und Entwicklung der musikalischen Ausdrucksmittel, zweistündig.

Dr. Wilhelm Fischer: Die Übergangszeit vom altklassischen zum Wiener klassischen Stil, vierstündig. — Die Mensuralnotation des 15. u. 16. Jahrhunderts, II., zweistündig. — Fortschritte der musikgeschichtlichen Forschung (in Referaten), zweistündig.

Zürich

Prof. Dr. Eduard Bernoulli: Opern, Ballette und dramatische Kantaten bis auf Händel und Gluck, zweistündig. — Tanz- und Suitenmusik bis auf Bach, einstündig.

Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft

Die Neue Bachgesellschaft e. V. hat die Mitglieder zur Teilnahme an dem vom 19. bis 21. Juni in Leipzig stattfindenden achten deutschen Bachfest eingeladen. Über das Programm ist in den Mitteilungen dieses Heftes ausführlicher berichtet. Die Neue Bachgesellschaft hat den Mitgliedern der Deutschen Musikgesellschaft, die an diesem Bachfest teilnehmen wollen, die gleichen Vorteile eingeräumt, die sie in Bezug auf die Eintrittspreise ihren Mitgliedern zugesteht. Der Vorstand hat die Einladung angenommen, und wir bitten nun von ihr recht ausgiebig Gebrauch zu machen. Die Ausgabe der Teilnehmerkarten zu dem ermäßigten Mitgliedspreise erfolgt durch die

Geschäftsstelle der Neuen Bachgesellschaft, Leipzig (Nürnberger Straße 36/38) gegen den Mitglieds-Ausweis (Mitgliedskarte des dritten Vereinsjahres, Januar bis Dezember 1920).

Der Vorstand der Deutschen Musikgesellschaft
J. A.: Prof. Dr. Abert, Schriftführer.

Mitteilungen

Prof. Dr. Hermann Abert hielt am 15. Mai seine Antrittsvorlesung an der Leipziger Universität: Über Aufgaben und Ziele der musikalischen Biographie.

Dr. Georg Schünemann hat den Ruf auf den Lehrstuhl der Musikwissenschaft an der Heidelberger Universität abgelehnt.

An der Technischen Hochschule in Darmstadt wurde Dr. Friedrich Noack die venia legendi für Musikwissenschaft und Redekunst erteilt.

Der Göttinger Universitätsbund plant am 26., 27. und 29. Juni auf der Bühne des Göttinger Stadttheaters die Aufführung der Rodelinda (London 1725) von Händel.

Das achte deutsche (zugleich vierte Leipziger) Bach-Fest der Neuen Bachgesellschaft, das infolge der Märzwirren verschoben werden mußte, findet vom 19. bis 21. Juni in Leipzig statt. Drei Kirchenkonzerte in der Thomaskirche werden die Johannes-Passion, die Missa brevis in A dur, die Kantate Nr. 127 und das Osteroratorium bringen, ferner Chormusik des 17. Jahrhunderts (Schein, Schelle, Weckmann, Sebastian Knüpfer, J. Chr. Bach, Schütz und Buxtehude); ein Kammerkonzert im Gewandhaus ist ausschließlich J. S. Bach, ein Orchesterkonzert, das gleichfalls im Gewandhaus stattfindet, Werken von Stölzel (Konzert für zwei Trompetenchöre, Holzbläserchor und geteiltes Streichorchester), J. G. Walther (Orgelkonzert), Ph. E. Bach (Klavierkonzert), Antonio Vivaldi (Konzert für Streichorchester), Händel (Kantate für Sopran und Orchester) und J. S. Bach (nach dem Konzert für zwei Klaviere bearbeitetes Konzert für zwei Soloviolinen und Streichorchester) gewidmet. Die Mitgliederversammlung wird, dem bisherigen Brauche folgend, Vorträge über Stilfragen u. a. bringen. Die Leitung der musikalischen Aufführungen liegt in den Händen von Karl Straube. Die Ausführenden sind der Leipziger Bach-Verein, der Thomanerchor und das Gewandhaus-Orchester.

Die Gesellschaft zur Pflege alter Musik Berlin-Charlottenburg (Dirigent: Gustav Lenzewski), die nunmehr in das neunte Jahr ihres Bestehens eintritt, versendet den Bericht über ihre Tätigkeit in der Zeit vom 1. Juni 1917 bis 3. Dezember 1919. Sie hat während dieser Jahre zwanzig Konzerte veranstaltet, in denen vor allem Bach, Händel und Mozart zu Worte gekommen sind; Vorträge wurden in ihrem Rahmen gehalten von Dr. Gustav Beckmann („Die deutsche Geigerschule vor 1700"), G. Lenzewski („Die freimaurerischen Kompositionen W. A. Mozarts") und Prof. Dr. Curt Sachs („Prinzessin Amalie von Preußen" [1723—1787] als Musikerin").

Mai	Inhalt	1920

Schriftleitung: Dr. Alfred Einstein, München, Cuvilliésstraße 13
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig, Nürnberger Straße 36/38

Musikalische Zeitschriftenschau

Zusammengestellt von Dr. Gustav Beckmann (Berlin)

Diese Zeitschriftenschau schließt sich an die in Heft 4 u. 5 des ersten Jahrganges veröffentlichte an. Die dort vorangestellten Bemerkungen behalten ihre Giltigkeit, ebenso die Abkürzungen der Zeitschriftentitel.

Neu hinzugekommen sind, bzw. ihren Titel haben geändert, folgende Zeitschriften:

AfM	Archiv f. Musikwissenschaft. Bückeburg u. Leipzig: Siegel.
BKK	Berliner Konzert-Kritiken. Wochenschrift. Hrsg. H. Pasche. Charlottenburg, Corso-Verlag.
ChL	Der Chorleiter. Halbmſ. für die Reform der Vokalmusik . . . Cassel, Schlemming.
Cho	Der Chorwächter. Eine gemeinverständliche Volksschrift f Kirchenmusik. Organ d. schweiz. Caecilien-Vereine. Einsiedeln: Ochsner. m.
DAS	Deutsche Arbeiter-Sängerzeitung. Berlin NO 55.
DM	Deutsche Musikzeitung. Wochenschrift f. d. musikalische Welt. Berlin W 50.
DVo	Deutsches Volkstum. Mſ. für Kunst- und Geistesleben. Hamburg 36. [Forts. v. Bühne u. Welt.]
KiM	Die Kirchenmusik, hrsg. v. Landesverband ev. Kirchenmusiker. Lütge, Charlottenburg, Dernburgstr. 46. m.
L	Die Laute. Mſ. zur Pflege des deutschen Liedes u. guter Hausmusik. Wolfenbüttel.
MdS	Muse des Saitenspiels. Fach- u. Werbe-Mſ. für Zither-, Streichmelodion- u. Lautenspiel. Rhönsdorf a. Rh.
MdA	Musikblätter des Anbruch. Wien, Karlsplatz 6.
MeK	Mitteilungen d. Ev. Kirchenmusikvereins f. d. Prov. Sachsen. Halle a. S., Poststr. 17. j. 4.
MI	Musik-Industrie. Zſ. f. Musikinstrumenten-Industrie u. Handel. Berlin S 14.
MoM	Mozarteums-Mitteilungen. Salzburg. j. 4.
Mz	Musikzeitung. Wochenschrift f. d. musikal. Welt. Berlin W 50.
SEK	Schlesisches Blatt f. ev. Kirchenmusik. Sagan. j. 4.
Si	Siona. Mſ. für Liturgie und Kirchenmusik. Gütersloh, Bertelsmann.
W	Die Weltbühne. Der Schaubühne . . . Jahr. Wochenschrift f. Politik, Kunst, Wirtschaft. Charlottenburg, Dernburgstr. 25.
Wä	Der Wächter. Zſ. f. alle Zweige d. Kultur. München, Parcus & Co. j. 4.
ZKB	Zſ. f. kirchenmusikal. Beamte. Borna: Noske. m.

A

Abas, Jacques, s. Franck.

Abendroth, Walter, s. Liszt, Theater, Wagner.

Aber, Adolf, s. Musik, Musikvereinigungen, Oper.

Abert, Hermann, s. Bach, J. C., Besprechungen, Gluck, Meyerbeer, Mozart, Musik, Paisiello.

Abt, Franz. Zum 100. Geb. (Richard), NMZ 41, 6 u. To 23, 33. — A. der Liedertondichter u. Chorleiter (Rost), ChL 1, 1. — (Schwabacher-Bleichröder), DMZ 50, 51.

Acapella-Frage, Zur (Kroyer), AfM 2, 1.

Accompagnement s. a. Rezitativ.

Aesthetik (s. a. Akustik, Scaliger). — Musikverständnis u. Musikgenuß (Freund), S 76, 47 f. — Ueber die Bedeutung des musikal. Klangbildes (Friedrich), MpZ 8, 11/12.

Aiblinger, Joh. Kaspar. A.s Beziehungen zum Franziskanerkloster St. Anna in München (Wallner), St. Anna-Kalender, München 1918.

Akustik (s. a. Hören, Klavier). — Raum u. Ton (Biehle), ZfM 2, 3. — Ueber die exakten Grundlagen einer Instrumentationsästhetik (Heinitz), Prometheus, Leipzig 1486. — Inwieweit ist die naturwissenschaftl. Prüfung künstlerischer Klangwirkungen möglich u. praktisch wertvoll? (Moser), SMpB 9, 2 f. u. DTZ 17, 340. — Empfindungs- und Auffassungsintervalle (Riemann), MSfS 14, 7 ff. — Lakers Veranschaulichungsmittel auf dem Gebiete der musikal. Akustik (Schäfer), NMZ 40, 8 f. — Allerlei Klangwahrnehmungen (Wuthmann), NZM 85, 48/49.

Albert, d', E., s. a. Oper.

Albert, Heinrich, s. Gitarre.

Altmann, G., s. Straßburg.

Altmann, Wilhelm, s. Autographen, Berlin, Besprechungen, Brahms, Frau, Juristisches, Könnecke, Konzert, Mannheimer, Meyerbeer, Musikinstitute, Nardini, Strauß, Wagner.

Ambros, Wilhelm, s. Wien.

Amsterdam. Oproer in het Amsterdamsche Muziekleven (Landré), Cae 76, 4.

Andro, L., s. Frau, Mann.

Anheißer, S., s. Besprechungen.

Analysieren s. a. Hören.

Anrooij, P. van, s. Bouman.

Anton, Karl, s. Bach, Graupner, Loewe, Musikunterricht.
Arguto, Rosebery d', s. Gesang, Patti.
Ariadne-Musik einst u. jetzt (Mello), DMZ 48, 32.
Astorga, Emanuel d', s. a. Besprechungen.
Aufführungspraxis der vorklassischen Kammermusik in Deutschland (Mersmann), AfM 2, 1.
Augsburg, Die Singschule (Löbmann), Sti 14, 3.
Auspitzer, Sigmund, s. Gesang.
Autographen. Der Zuwachs an Autographen in der Musikabteilung der Preuß. Staatsbibliothek 1914—19 (Altmann), ZfM 2, 3.

B

Bach, Joh. Christian. B.s italienische Opern u. ihr Einfluß auf Mozart (Albert), ZfM 1, 6.
Bach, Johann Christoph Friedrich. (Schünemann), Bach-Jahrbuch 1914. — B.s Briefwechsel mit Gerstenberg u. Breitkopf (Schünemann), Bachjahrbuch 1916.
Bach, Joh. Seb. (s. a. Besprechungen, Geier, Kirchenmusik, Kirnberger). — Zur Geschichte der Bach-Bewegung (Anton), Bach-Jahrbuch 1914. — B. und Riga i. J. 1783 (Clemen), NZM 86, 7/8. — B. als Lehrer (Fareanu), MpZ 8, 7/8 f. — Ein Spaziergang mit B. in die Gründe der Dissonanzen u. der verbotenen Fortschreitungen (Forchhammer), MeK 1917, 15/16. — Wie studiere ich Bachs Präludien? (Grunsky), Ha 11, 7/8. — Die F-Trompete im 2. Brandenburg. Konzert (Hofmann), Bach-Jahrbuch 1916. — B.s Kanzona in D moll (Kehrer), MS 49, 6/7. — B. u. die moderne Orgel (Kolbe), DMMZ 40, 14. — Zur Motivbildung B.s (Kurth), Bach-Jahrbuch 1917. — Neues über das Bach-Bildnis der Thomasschule ... (Kurzwelly), Bach-Jahrbuch 1914. — B.s Choralvorspiele (Luedtke), Bach-Jahrbuch 1918. — Zwei C dur-Fugen (Mitchell), NMZ 40, 24. — Zur Frage der Ausführung der Ornamente bei B. (Moser), Bach-Jahrbuch 1916. — B.s Verhältnis zur Choralrhythmik der Lutherzeit (Moser), Bach-Jahrbuch 1917. — Gesangstechnische Bemerkungen zu B. (Moser), Bach-Jahrbuch 1918. — B. in der Walhalla (Moser), Der Tag, Berlin, 9./5. 1916. — B. als musikalischer Erzieher (Niechciol), MpB 42, 1/2 f. — B. u. Graupner: „Mein Herze schwimmt in Blut" (Noack), AfM 2, 1. — B.s D dur Präludium u. Fuge für Orgel (Oppel), ZfM 2, 3. — Das Thema der Violinchaconne u. seine Verwandten (Oppel), Bach-Jahrbuch 1918. — Eine alte, unbekannte Skizze von B.s Leben (Prüfer), Bach-Jahrbuch 1915. — B. im Gottesdienst der Thomaner (Richter), Bach-Jahrbuch 1915. — B., der Mystiker (Schellenberg), Me 10, 17. — B. im öffentlichen Schrifttum seiner Zeit (Teßmer), NMZ 40, 11 ff. — B.s Einfluß auf die Entwicklung des Geigenspiels (Voigt), MSfS 12, 3. — Eine Umdichtung des „Zufriedengestellten Aeolus" (Voigt), Bach-Jahrbuch 1915.
Bach, Karl Phil. Em., Homilius im Musikleben ihrer Zeit (Steglich), Bach-Jahrbuch 1915. — Ein Programmtrio B.s (Mersmann), Bach-Jahrbuch 1917. — (Oehlerking), DW 31, 2.
Bachner, Louis, s. Gesang.
Bäcker, Hermann, s. Kirchenmusik.
Bäuerle s. Palestrina.
Balthasar-Ammendorf, Karl, s. Franz, Kirchenmusik, Musikkongresse.
Band, Erich, s. Theater.
Banke, Waldemar, s. Juristisches, Musikunterricht.
Barblan, Otto, „Lukaspassion", SMZ 59, 14.
Bardas, Willi, s. Klavier.
Barth, Ludwig, s. Violine.
Bartók, Béla. — MpZ 8, 11/12. — ⟨Selbstbiographie⟩, RMZ 20, 5/6.
Battke, Max (Storck), T 19, 3.
Bauer, Moritz, s. Besprechungen.
Beck, Joachim, s. d'Albert, Pfitzner.
Beck, Theodor, s. Musikästhetik.
Becker, Adolf, s. Kirchenmusik, Lied.
Becker, Albert. Aus B.s Leben und Wirken (Cebrian), MSfS 14, 1 u. DMMZ 40, 49. — (Thiessen), NZM 86, 1/2.
Becker, Georg, s. Luther.
Becker, Karl, s. Gesang.
Becker, Reinhold (Mello), DMZ 48, 34.
Becking, Gust., s. Hören.
Beckmann, Gustav, s. Pachelbel.
Beethoven, J. v. Ein Dokument (Haas), NMZ 40, 1.
Beethoven, L. van (s. a. Napoleon). — B. als Mensch ⟨Forts.⟩ (Gerhard), DMZ 49, 37 f. — B. u. Schubert beim Erfassen u. Verarbeiten ihrer musikal. Ideen (Huschke), AMZ 45, 39. — B.s Riesensonate (Huschke), VKM 32, Bd. 3. — Ein Skizzenblatt B.s (Kalbeck), NZM 86, 50 f. — Jaquino u. Marzelline (Kilian), AMZ 46, 19. B. im Gespräch (Knab), Wä 2, 5. — Die Einheit der B.schen Klaviersonate in As dur op. 110 (Knab), ZfM 1, 7. — B.-Studien (Leitzmann), ZfM 1, 3. — Ein Skizzenblatt zur Mondscheinsonate (Mandyczewski), Wä 2, 5. — Neue Wege zu B. (Mersmann), AMZ 46, 21/22. — Der Schlußsatz der Heldensinfonie u. B.s Darstellung des rein Menschlichen (Prüfer), NZM 86, 31 f. — Neues über B.s Großeltern mütterlicher Seite (Wagner), Wä 2, 5. — B.s Missa solemnis (Wolfrum), Si 42, 2/3.
Behn, Friedrich, s. Laute.
Bekker, Paul, s. Gluck, Schreker.
Belian, Walter, s. Hildach, Riemann.
Beneken, Friedrich Burghard (Winkelmüller), MSfS 13, 6 f.
Bennowitz s. Juristisches.
Bergel, Erik K., s. Chorgesang.
Berger, Alfred Frhr. v., s. Mozart.
Bering, Christian, s. Klavier.
Berlin. — Altberliner Musik, DMMZ 40, 41. — Die Leistungen des Staatl. u. des Deutschen Opernhauses in Berlin (Altmann), AMZ 46, 28. — Aus dem Berliner Musikleben (Krebs), DR 45, 8. — Zur Geschichte der Sing-Akademie zu Berlin (Martell), MSfM 12, 3 f. — Zur Geschichte der Kgl. Hochschule f. Musik (Martell), NMZ 41, 5. — Zur Geschichte der Berliner Stadtpfeiferei (Martell), DMZ 50, 52. — Wer wird Direktor der Berliner Oper? (Schwers), AMZ 46, 26. — Die Zukunft der Akad. Hochschule f. Musik (Spanuth), S 77, 32/33. — Berliner Konzertwinter (Weißmann), NR 28, 6.
Berlioz, Hector (s. a. Wagner). — (Scholz), ZfM 1, 6. — (Witt), NZM 86, 9/10. — B.-vereering in Amsterdam (Bottenheim), Cae 76, 10.

Bernau, Anna, s. Gesang, Musikunterricht.
Berron, Paul, s. Kirchenmusik.
Besch, Otto, s. Ethos.
Besetzung. — Die B. der vielstimm. Musik des 17. u. 16. Jhdts. (Schneider), AfM 1, 2.
Besprechungen. — Neuere Mozart-Literatur (Schurig), MoM 1, 3. — Altmann: Mein Orchesterliteratur-Katalog, AMZ 46, 35/36. — Anton: Karl Loewe (Klanert), MeK 1917, 13/14. — Bekker: Kunst u. Revolution (Cohn), ZfM 1, 12. — Bekker: Die Sinfonie von Beethoven bis Mahler [Vortrag] (Schumann), DW 31, 23 u. (Wetzel), ZfM 2, 4. — Bekker: Das deutsche Musikleben (Grunsky), BB 41, 4/8 u (Seelig) NW 46, 6f. u. (Bie), VZS 1916, 52 u. (Weißmann), NR 28, 4. — Brecher: Opernübersetzung (Istel), DB 11, 34/35. — Bülow: Briefe (Sternfeld), AMZ 46, 50. — Casimiri: Palestrina (Wagner), ZfM 1, 3 u. 12. — Friedenthal: Das Flämische Volkslied (Kamieński), AMZ 45, 42 u. (Liebscher), KW 33, 6. — Friedlaender: Gedichte von Goethe in Kompositionen (Bauer) ZfM 2, 2. — Goldschmidt: Die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts (Schering), ZfM 1, 5. — Hellström: Strindberg als Musiker (Nyman), Me 10, 17. — Hentschel: Choralbuch, 17. Aufl. (Forchhammer) u. (Möhring) MeK 1916, 10/11 u. 12. — Jöde: Musikal. Jugendkultur (Schleusog), L 2, 7/8f. u. (Schumann), DW 32, 1. — Drei Klavierschulen (Riemann, Burghard, Bovet) (Schumacher), MpB 42, 3/4. — Koch: Rich. Wagner 3. (Prüfer), ZfM 1, 2. — Kroyer: Rheinberger (Renner), MS 49, 5. — Kurth: Grundlagen des linearen Kontrapunkts (Steinhagen), MpB 42, 17/18 u. (W. M.), SMpB 8, 8. — Lach: Sailers „Schöpfung" in der Musik (Abert), ZfM 1, 9. — Lert: Mozart auf dem Theater (Abert), ZfM 1, 12 u. (Kilian), Me 10, 19 u. (Paumgartner), Me 10, 15/16. — Liszt: Briefe an seine Mutter (Lossen), NMZ 40, 22. — Lüdtke: Bachs Choralvorspiele (Voigt), MSfG 25, 1/2. — Merian: Die Tabulaturen des Organisten Hans Kotter (Werner), ZfM 2, 5. — Milde: Rosa u. Feodor v. Milde (Leitzmann), ZfM 1, 9. — Moser: Gesänge des 17. u. 18. Jhdts. (Anheißer), ZfM 2, 3. — Nelle, Smend, Tümpel: Deutsches ev. Gesangbuch für die Schutzgebiete u. das Ausland (G.), MeK 1915, 7/8. — Niemann: Jean Sibelius (Haapanen), Säveletär, Helsingfors 1918, 9. — Peslmüller: Lehrbuch f. d. elementaren Chorgesang (Steinhagen), ZfM 1, 9. — Pfitzner: Die neue „Aesthetik der musikalischen Impotenz" (Altmann), MZ 2, 3. — Praetorius: Syntagma musicum. Neudruck (Herold), Si 43, 11. — Révész: Tonpsychologie (Meißner), NMZ 41, 7. — Schering: Musikal. Bildung (Jöde), L 2, 1/2. — Schering: Geschichte d. Oratoriums (Dreier), MSfG 23, 8/9f. — Schering: Studien zur Musikgeschichte der Frührenaissance (Kroyer), ZfM 1, 3. — Simon: Polnische Elemente in der deutschen Musik (Chybiński), ZfM 1, 7. — Storck: Musikgeschichte (Göhler), Ha 11, 5/6. — Vogel: Ratschläge für Geiger (Couturier), Cae 76, 9f. — Volkmann Emanuel d'Astorga (Einstein), ZfM 2, 5. — Weingartner: Ratschläge f. Aufführungen klass. Symphonien (Göhler), ZfM 2, 2. — Weinmann: Das Konzil von Trient u. die Kirchenmusik (Ursprung), ZfM 2, 5. — Weinmann: Joh. Tinctoris (Kroyer), ZfM 1, 9. — Weißmann: Der Virtuose (Moser), ZfAe November 1918 u. (Singer), DTZ 16, 333. — Wiehmayer: Musikal. Rhythmik u. Metrik (Krohn), ZfM 1, 7. — Wolf: Handbuch der Notationskunde II (Moser), ZfM 2, 5. — Wortsmann: Die deutsche Gluckliteratur (Hohenemser) ZfM 1, 9. — Die neue „Zeitschrift f. Musikwissenschaft" (Weißenbäck), MD 7, 1/2f.
Bethge, Robert, s. Franz.
Bettermann, Wilhelm, s. Kirchenmusik.
Bewerunge, H., s. Kirchenmusik.
Bie, Oskar, s. Oper.
Biehle, Johannes, s. Akustik, Glocken.
Bienenfeld, Elsa, s. Oper.
Bienstock, Heinrich, NMZ 40, 8. — (Müller), RMZ 20, 3/4.
Billroth, Theodor, u. die Musik (Witt), DMZ 50, 44 u. NZM 86, 9/10.
Bischofszell, Das alte Musikkollegium, SMZ 58, 20ff.
Bittner, Julius (Fleischmann), MpZ 9, 3/4. — Der Stil B.s (Haas), NMZ 41, 2.
Blaschke, Julius, s. Glogau.
Blaser s. Geßner.
Blasinstrumente s. a. Gemshorn.
Bloetz, Karl, s. Sommer-Zincke.
Blümml, Emil Karl, s. Laute, Mederitsch, Mozart, Weber-Hofer.
Böckeler, Gregor, s. Orgel.
Bolte, Joh., s. Lied.
Bone, Heinrich. — B.s „Cantate" (Bone), MS 49, 2f.
Bonvin, Ludwig, s. Kirchenmusik.
Borel, C.-F., un luthier neuchâtelois (Wolfrath), SMpB 9, 1.
Botstiber, Hugo, s. Juristisches.
Bottenheim, S., s. Berlioz.
Bouman, Leon. C. † (v. Anrooij), Cae 76, 12.
Brache, Curt, s. Klavier.
Brahms, Johannes. — B. in seinen Briefen (Altmann), DM 1, 2 u. (Altmann), Mz 1, 2. — Bewußte u. unbewußte B.-Heuchelei (Chop), S 76, 40/41. — Aus Imberts B.-Biographie (deutsch von E. Mayer-Wolff), NZM 86, 1/2ff. — B., ein deutscher Musiker (Kalbeck), DV 1919, 1. — (Landormy) u. (Markees), SMpB 8, 24 u. 9, 4 u. 5. — B. u. W. Müller (Lissauer), DTZ 17, 343. — Herders Edvard-Ballade bei B. (Mies), ZfM 2, 4. — (Moser), Der Tag, Berlin 12./1. 1916. — B. u. die Oper (Schorn), NMZ 40, 3.
Brandes, Friedrich, s. Oper.
Braun, A. H., s. Zuccalmaglio.
Braun, Sophie (Chop), MpB 42, 7/8.
Braunfels, Walter (Fleischmann), MpZ 9, 5/6.
Brausch, Ewald, s. Sträßer.
Brauser, Eduard, s. Motiv.
Brecher, Gustav, s. Dirigieren.
Brecht, Hans, s. Volksmusik.
Breitenbach, F. J. (Vogler), SMZ 59, 20.
Breitkopf s. a. Hiller.
Breitkopf, Joh. Gottl. Im., s. Bach.
Breitkopf & Härtel. Ein Gedenkblatt (Einstein),

ZfM 1, 6. — (Schünemann), AfM 1, 3. — Zur Feier des 200jährigen Bestehens der Firma (Steinitzer), NZM 86, 3/4.
Bremen. Die Bremer Stadtmusikanten (Wellmann), DMMZ 40, 47 ff.
Brenet, Michel, s. Klavier.
Briegel, Wolfgang Carl, als Liederkomponist (Noack), ZfM 1, 9.
Bruch, Max. — (Wetzel), T 20, 8.
Bruckner, Anton (s. a. Hager). — Wichtige Aufgaben der Musikwissenschaft gegenüber B. (Göhler), ZfM 1, 5. — Einige Vorschläge über Dirigenten von B.-Symphonien (Helm), Me 10, 21. — B.-Ausgaben. (Eine Erwiderung) (Orel), ZfM 1, 7. — B. als Männerchorkomponist (Tetzmer), Ha 7, 5.
Brunck, Konstantin, s. Musikunterricht, Oper.
Brunetti, August, s. Hummel.
Bruns, Paul, s. Krause.
Buchbinder, Bernhard, s. Violine.
Budapest während der Commune (Férand-Freund), S 77, 38.
Bücherbesprechungen s. Besprechungen.
Bückeburg. s. a. Musikinstitute. Ein Institut für Musikwissenschaft (Schünemann) AMZ 46, 27.
Bücken, Ernst, s. Konzert, Reicha.
Bülow, Hans v. (s. a. Besprechungen). — SMZ 59, 10. — B. u. die Volksausgabe seiner Briefe (Marsop), ZfM 1, 9. — (Marsop), NMZ 40, 9. — Ein Brief B.s (Nagel), NMZ 40, 9. — Erinnerungen an B. (Raff), NMZ 40, 9. — B.s Briefe (Schmitz), Ho 16, 12. — (Witt), NZM 86, 3/4.
Busch, Fritz, DMMZ 40, 25.
Busoni, F. B.s musikalischer Gesetzentwurf (Moser), Tägl. Rundschau 10./4. 1917.

C

Cahn-Speyer, Rudolf, s. Farben, Oper.
Calzabigi, Ranieri. — C.s „Erwiderung" in ihren wichtigsten Teilen übersetzt von (Einstein), Gluck-Jahrbuch 2 u. 3. — C. als Dichter von Musikdramen u. als Kritiker (Michel), Gluck-Jahrbuch 4.
Cambrai, Die Schule von. (Weinmann), MS 51, 10/11.
Carlson, Bengt, s. Debussy, Musikterminologie.
Cassimir, Heinrich, s. Musik.
Cebrian, Adolf, s. Becker, Friedrich Wilhelm IV., Kretzschmar.
Cervus, Arnoldus, „Aus meinem 60jähr. Sängerleben", GBl 44, 2 ff.
Chamberlain, Houston Stewart. Ch.s Weg nach Bayreuth (Schmitz), Ho 16, 9.
Charrière, Madame de, und Zingarelli (Nef), SMZ 58, 27.
Cherbuliez, A.-E., s. Reger, Musik.
Chitz, Klara, s. Klavier.
Chmel, Otto, s. Petschnig.
Chop, Max, s. Brahms, Braun, Eccarius-Sieber, Erotik, Klavier, Offenbach, Oper, Orgel, Reger, Riemann, Sprechmaschinen.
Chopin, Frédéric (s. a. Heine). — Ch.s Abstammung (Keller), Mz 1, 4.
Choral s. Kirchenmusik (s. a. Bach).
Chorgesang (s. a. Besprechungen, Kirchenmusik). — Sollen wir im Kriege Ch. pflegen? (Bergel), DAS 77. — Zur Geschichte des Frauenchorsingens (Engelke), VZ 35, 9. — Unsere Kirchengesangvereine nach dem Kriege (Flöring), SEK 50, 3. — Vom deutschen Männergesang (Hennings), Ha 11, 5/6. — Bezahlte Chorsänger (Hollaender), Sti 13, 6. — Der Ch. des 16. Jahrhunderts. (Liliencron), L 2, 5/6 — Gründet Chorschulen! (Müller), KEK 33, 5/6. — Wesen u. Wert des Ch. (v. d. Pfordten), ChL 1, 1. — Bedeutung des Soloquartetts (Prümers), To 23, 8/9. — Der Männergesang u. das Volkslied (Rasser), MSfS 12, 10. — Unser Chorsingen (Reinhardt), L 2, 1/2. — Ein Preiswettsingen vor 75 Jahren (Roll), Ha 11, 9/10.
Chrysander, Friedrich, s. a. Händel.
Chybinski, A., s. Besprechungen.
Cimarosa, Domenico. Ein Vorläufer von „Stille Nacht, heilige Nacht" (Weinmann), ZfM 1, 2.
Clauß-Mangler, Lina, s. Lied.
Clemen, O., s. Bach.
Clementi, Muzio (Eichberg), DTZ 17, 341.
Cöln s. Köln.
Coerper, H., s. Horn, Viola.
Cohn, Arthur Wolfgang, s. Besprechungen, Musikästhetik, Musikwissenschaft.
Colditz, Emma, s. Klavier.
Combe, Edouard, s. Musikpolitik.
Conrad, Michael Georg, s. Jürgens.
Constantin, Fürst v. Löwenberg (Kruse), Mz 1,9.
Corelli, Arcangelo. Die Triosonaten C.s (Höckner), L 2, 9/10. — Zur Frage der Ornamentik in ihrer Anwendung auf C.s op 5 (Moser), ZfM 1,5.
Couturier, Louis, s. Besprechungen, Musik, Wunderkinder.
Crome, Fritz, s. Oper.
Czerkas, N., s. Violine.

D

Dahlke, E., s. Gedenktage, Klavier, Musikunterricht.
Dahms, Walter, s. Goepfart, Musik, Schenker.
Daninger, Josef G., s. Oper.
Dannehl, Franz, NMZ 39, 23.
Daubresse, M., s. Musikunterricht.
David, L., s. Kirchenmusik.
Debussy, Claude (Carlson), Säveletär, Helsingfors 1918, 4/5. — (Gürtler), DW 31, 15. — (Pisling), NR 29, 5.
Degner, Erich Wolf (v. Moijsisovics), NMZ 40, 4.
Dehnow, Fritz, s. Farben.
Deinhardt, Hans, s. Oper.
Deklamation s. a. Oper.
Delitzsch. Zur Musikgeschichte von D. (Werner), AfM 1, 4.
Delius, Frederick, s. Musik (s. a. Oper).
Denkmäler Deutscher Tonkunst s. Neuausgaben.
Dette, Arthur, s. Knappertsbusch.
Deutsch, Otto Erich, s. Schubert.
Diebold, Bernhard, s. Strauß.
Diebold, Johannes, 50 Jahre Chordirektor CO 54, 5/6.
Diehl-Friedberg, Wilhelm, s. Kirchenmusik.
Diesterweg, Adolph, s. Entwicklung.
Dittrich, Rudolf † (G. V.) MpZ 9, 3/4.
Dietzsch, Paul, s. Heine, Lied.
Dirigieren (s. a. Bruckner, Kirchenmusik). — Der Dirigent, To 22, 29 f. — Auge u. Ohr [des Publikums] (Brecher), Deutsche Bühne, Frkft. a/M., Jahrbuch 1. — Der Filmdirigent (Schmidt),

Me 10, 18. — Der moderne Dirigent (Schorn), NMZ 40, 10. — Von leibhaftigen Dirigenten (Wolfradt), L 2, 3/4.
Dissonanz (s. a. Bach). — Die D. als musikal. Ausdrucksmittel (Krehl), ZfM 1, 11.
Dobler, Jos., s. Orgel.
Doret, Gustave, s. Musik.
Drees, s. Kirchenmusik.
Drehorgel s. Orgel.
Dreier, B., s. Besprechungen, Tunder.
Dresden (s. a. Wagner). — Aus der Geschichte des Kreuzchores (Richter), MSfG 25, 1/2 u. (Richter), Mz 1, 11.
Dreyer, A., s. Kirchenmusik.
Drinkwelder, Otto, s. Kirchenmusik.
Drömann, Chr., s. Kirchenmusik.
Drömann-Eltze, Chr., s. Orgel.
Dubitzky, Franz, s. Lied, Oper, Kalliwoda.
Ductia s. Tanz.

E

Eberts, Karl, s. Offenbach.
Eccarius-Sieber, A., s. Musikunterricht.
Eccarius-Sieber, Artur † (Chop), S 77, 28/29.
Edlinger, Thomas, der Ältere s. Pochette.
Egidi, Arthur, s. Klavier.
Eichberg, Rich. J., s. Clementi, Musikästhetik.
Einblattdrucke, Drei musikal., aus der Zeit des 30jähr. Krieges (Lach), AfM 1, 2.
Einstein, Alfred, s. Besprechungen, Breitkopf & Härtel, Calzabigi, Riemann, Schmid, Villanella.
Eisenmann, Alexander, s. Kreutzer, Molique, Oper.
Eisenring, Georg † (Frey), Cho 43, 10.
Eitz, Karl (Gabl), CD 53, 5/6.
Eitz, Karl, s. Solmisieren.
Emerich, Franz, s. Gesang.
Engelke, Bernhard, s. Chorgesang, Rudolstadt.
Engländer, R., s. Gluck.
Enharmonik (Langenbeck), NZM 85, 48/49.
Entlehnungen. Über Gleichheit der Tonarten bei E. (Hohenemser), ZfM 1, 3.
Entwicklung (s. a. Futurismus). — Ein Mahnruf Riemanns: Degeneration und Regeneration (Diesterweg), AMZ 46, 31/32. — Fortschreitende E. (Storck), AMZ 46, 33/34.
Ergo, Emil, s. Riemann.
Erpf, Hermann, s. Riemann.
Ethos, Von der Geltung in der musikal. Moderne (Besch), DMMZ 41, 12.
Exotik. Exotische Plattenmusik (Chop), MI 1, 8ff.

F

Faltin, Richard (Krohn), Säveletär Helsingfors 1098, 4/5.
Farben, Hörbare (Cahn-Speyer), AMZ 46, 12 u. (Dehnow) AMZ 46, 10.
Farbige Musik u. Musikphantome (Hennig), BB 41, 8/10.
Fareanu, Alexander, s. Bach, Mederitsch, Sonnleithner.
Fehr, Max, s. Zeno.
Feichtner, Georg, s. Kirchenmusik.
Felber, E., s. Musik.
Feldhaus, F. M., s. Orgel.
Feldweg, Erich † (Unger), NZM 86, 42.
Férand-Freund, Ernst, s. Budapest.
Finzenhagen, L., s. Gabrieli.
Fischer, Franz von † (Keller), DMMZ 40, 24.
Fleischmann, H. R., s. Bittner, Braunfels, Juristisches, Musikfeste, Noetzel, Oper.
Flöring, F., s. Chorgesang, Kirchenmusik, Musikvereinigungen.
Flöte. Das Stiefkind der deutschen Hausmusik (Martens), NMZ 41, 4. — Die F. als Haus- u. Soloinstrument (Schwedler), NZM 86, 48f.
Förster, R., s. Glocken.
Folies d'Espagne, Zur Genesis der (Moser), AfM 1, 3.
Forchhammer, Th., s. Bach, Besprechungen, Kirchenmusik.
Form. Die klingende F. (Jöde), L 2, 5/6. — Unsere Erkenntnis der musikalischen Formen (Mersmann), AMZ 46, 49. — Über Parallelismen der neuen Formen in der modernen lyrischen Sprach- u. Tondichtung (Ring), Sti 13, 1f. — Die neue musikal. Form (Unger), RMZ 20, 41.
Fortschritt s. Entwicklung.
Fraenkel, Ludwig, s. Gesang.
Franck, César, Quintette in f-mineur (Abas), Cae 76, 5f.
Francke, Otto, s. Gast.
Franke, Curt M., s. Oper.
Frankenberger, Heinrich, s. Gesang.
Frankfurt a/M. — Das Lebenswerk eines Frankfurters [betr. d. Manskopfsche musikhist. Museum] (C. F.), Frankfurter Nachrichten 12. 12. 1919 abends. — Das Jahr 1917/18 des Opernhauses (Holl), Deutsche Bühne, Frkft. a/M. Jahrbuch 1.
Franz, Robert (s. a. Liszt). — F. u. R. Bethge (Balthasar), MeK 1915, 7/8. — (Mello), DMZ 48, 48.
Frau. Frauen-Orchester? (Altmann), AMZ 46, 45. — Mein Frauenorchester (Kupper), AMZ 46, 51/52. — Die Frau als Instrumentalistin (Andro), NMZ 40, 8. — Nochmals das Frauen-Orchester (Wurm), AMZ 46, 47.
Freiberg i. Sa. — Die Bewerber um das Freiberger Kantorat (1556—1798) (Schünemann), AfM 1, 2.
Freiesleben, Gerd, s. Mozart.
Freiligrath, Ferdinand, s. Loewe.
Freisleben, Emmi, s. Klavier.
Freitag, A., s. Lied.
Fremdwort „P"—„f" oder „l"—„s"? (Frikel), AMZ 46, 15.
Freund, Ernst, s. Ästhetik.
Frey, Friedr., s. Eisenring, Kirchenmusik, Palestrina.
Frey, Martin, s. Krause, Musik.
Freysing, Curt, s. Pfitzner.
Frikel, Robert, s. Fremdwort.
Fried, Oskar, s. Mahler (s. a. Safanow).
Friedenthal s. Lied.
Friedlaender, Max, s. Zuccalmaglio.
Friedrich, Hans, s. Ästhetik.
Friedrich Wilhelm IV. Sein Einfluß auf den Schulgesang (Cebrian), MSfS 12, 1.
Friedenthal, Albert, s. Klavier, Volkslied.
Frings, W., s. Scaliger.
Frölicher, Carl, s. Musikfeste.
Frommel, Otto, s. Wolfrum.
Fuchs, R., s. Zahn.
Führer s. Hager.

Kretzschmar, Musik, Musikpolitik, Musikvereinigungen, Riemann, Stil, Volksmusik.
Göhlich, Hermann, s. Wagner.
Goepfart, Karl. Zum 60. Geburtstage (Dahms), NMZ 40, 12.
Görlitz s. a. Musikunterricht.
Goethe, Joh. W. v. (s. a. Besprechungen, Lied, Wagner). — G.s Lied in deutschen Weisen (Istel), RMZ 20, 9/10. — G.s Singspiele u. Opernpläne (Mello), DMZ 48, 30.
Göttmann, Adolf, s. Händel, Schumann.
Goldschmidt, H., s. Gluck.
Golther, Wolfgang, s. Wagner.
Gondolatsch, M., s. Konstantin, Löwenberg, Musikunterricht.
Gottlieb, Jos., s. Lied.
Gounod, Charles (Katila), Säveletär, Helsingfors 1918, 6.
Gourd, J.-J., s. Musik.
Grädener, Hermann (Wenzl), NMZ 41, 1.
Graener, Paul, „Don Juans letztes Abenteuer“ (Schmitz), Ho 14, 8.
Graesner s. Kirchenmusik.
Graf, Joh., s. Rudolstadt.
Graff, Paul, s. Kirchenmusik.
Graupner, Christoph (s. a. Bach). — G.s Kirchenmusiken (Anton), MSfG 22, 9/10.
Graz s. a. Wien.
Gregor I. G.s Schrift über Melodie u. Rezitativ in einem Brief des Papstes Leo IV. (Vivell), CO 54, 3 ff.
Gregor, Hans, s. Wien.
Gregorianischer Choral s. Kirchenmusik.
Grempe, Max, s. Musikindustrie.
Griesbacher, P., s. Klose.
Grillparzer, Fr., s. a. Wagner.
Groiß, Josef (Sigl), MS 52, 6.
Groß, Felix, s. Wagner.
Großmann, Max, s. Violine.
Groth, Claus, u. die Musik (Witt), NMZ 40, 16.
Grünwald, Richard, s. Haustein.
Gruber, Franz X., s. Ortwein.
Gruner, H., s. Gerhardt.
Grunsky, Karl, s. Bach, Besprechungen, Hausmusik.
Gürtler, Franz, s. Debussy, Futurismus.
Gura, Eugen, s. a. Loewe.
Gurlitt, Willibald, s. Riemann.

H

Haapanen, Toiro, s. Besprechungen, Kirchenmusik, Kuula, Lied, Pingoud, Safanow, Sibelius.
Haas, Joseph, Neue Werke von H. (Georgii), RMZ 20, 49.
Haas, Theodor, s. Beethoven, Bittner, Klavier, Musikzeitschriften, Wien.
Haböck, Franz, s. Rückblicke.
Hämel, Adalbert, s. Solmisation.
Händel, G. F. Zu einer Aufführung des Messias NMZ 40, 24. — Die Bedeutung H.s als Opernkomponist (Göhler), S 77, 43. — H.s Oratorien und F. Chrysander (Göttmann), DTZ 16, 331/2.
Hagemann, Julius, s. Oper.
Hager, Anton, und seine Beziehungen zu Bruckner, Stifter u. Führer, NMZ 40, 2.
Haibel, Sophie, s. Mozart.

Haller, Karl, s. Wagner.
Haller, Michael, H.-Studien (Hohn), MS 51, 2.
Halm, August, s. Laute, Melodie, Musik.
Hamburg. Die Stadtmusikanten des alten Hamburg (K. H.), DMMZ 40, 23. — Zur Jahrhundertfeier der Hamburger Singakademie (Müller-Hartmann), Mz 1, 8 u. (Witt), NMZ 41, 4 u. AMZ 46, 48.
Handke, Robert, s. Mozart.
Hanemann, Adolph, s. Offenbach.
Hannikainen, P. J., Miten Aulin sepittäneeksi Karjalaisten laulum [wie ich dazu kam, den „Gesang der Kareler“ zu komponieren] Säveletär, Helsingfors 1918, 10/12.
Hannover, s. a. Musikbibliotheken.
Hansen, Christian J., s. Klavier.
Harmonie, (s. a. Bach, Motiv, Musikunterricht). — Der neapolitanische Sextakkord (A. Sch.), NMZ 40, 12. — H. oder Melodie (Hartmann), MpB 42, 15/16. — Schlußbildende Harmonieverbindungen in der Musik der Gegenwart (Klein), NMZ 41, 6. — Zur Theorie der Septimenakkorde (Langenbeck), NZM 86, 33. — Die harmonischen Funktionen in der totalen Kadenz (Moser), ZfM 1, 9.
Harmonium, Das, mit bes. Berücksichtigung seiner Bedeutung f. d. heutige Musikleben (Oehlerking), T 19, 21 f.
Hart, W. P. E. de, s. Klavier.
Hartenau, Johanna Gräfin, s. Weber.
Hartmann, Georg, s. Weber.
Hartmann, Rudolf, s. Harmonie, Musikunterricht, Oper.
Harzen-Müller, A. N., s. Schopenhauer.
Hase, Hermann v., s. Hiller.
Hasse, Karl, s. Wolfrum.
Hauber, A., s. Scherl.
Hausegger, Siegmund v., s. Musik.
Hausmusik (s. a, Lied, Riemann). — (Grunsky), Ha 10, 11/12. — Zur Erneuerung deutscher Hausmusik (Hübner), DMMZ 41, 30.
Haustein, Josef, u. seine Kunst (Grünwald) (Streich), MdS 1, 8 f.
Haydn, Josef, Erinnerungen an H. CaeB 27, 9 f. — H.s Kaiserhymne (Heuß), ZfM 1, 1. — Zur Vorgeschichte von H.s Kaiserhymne (Schnerich), ZfM 1, 5.
Heermann, Hugo, s. Violine.
Heger, Robert, s. a. Oper.
Heim, W., s. Mozart.
Heine, Heinrich u. Chopin (Dietzsch), NMZ 40, 3.
Heinitz, Wilhelm, s. Akustik, Musik.
Heinrich, Gertrud, s. Gesang.
Heinrich, J. B., s. Kirchenmusik.
Helm, Theodor, s. Bruckner, Oper.
Hennig, Richard, s. Farben.
Hennings, J., s. Chorgesang, Loewe.
Henslein v. Cöln, Walthers Torgauer Organist (Moser), MSfG 25, 1/2.
Herder, J. G., s. a. Brahms.
Hering, Gerhard, s. Kammermusik.
Hermeneutik. Das Irrlicht. Eine Kritik musikalischer Hermeneutik (Hirschberg), S 77, 13 f. — Musikalische, H. u. Musikunterricht (Mersmann), SMpB 8, 11 ff.
Herold, Wilhelm, s. Besprechungen, Glocken, Kirchenmusik, Luther, Mergner, Reger.

Herrmann, Gottfried, H.s. Sinfonia patetica (Göhler), ZfM 1, 11.
Hertel, V., s. Kirchenmusik.
Heß, s. a. Oper.
Heß, Ludwig, s. Musikunterricht.
Hesselbacher, Karl, s. Wolfrum.
Heuckeroth, J. Martin S. (de Waardt), Cae 75, 16.
Heumann, Matthias, s. Kirchenmusik.
Heuß, Alfred, s. Mannheimer.
Heydt, v. d., s. Luther.
Hickmann, Albin, s. Orgel.
Hildach, Eugen, Zum 70. Geb. (Belian), AMZ 46, 46.
Hildebrandt, G., s. Wetz.
Hiller, Joh. Adam, u. Breitkopfs (v. Hase), ZfM 2, 1.
Hiller, Paul, s. Othegraven.
Hintzelmann, Otto, s. Schulze.
Hirschberg, Leopold, s. Loewe, Napoleon, Schubert.
Hirschberg, Walther, s. Hermeneutik.
Hirschfeld, Robert (Morold), MoM 1, 2.
Hirtz, Arnold, s. Musikunterricht.
Hochstetter, Caesar, s. Klavier.
Höckner, Hilmar, s. Corelli.
Hören. (s. a. Akustik, Gesang). — Das Gehör DMMZ 40, 2 f. — H. u. Analysieren (Becking), ZfM 1, 10. — Das Dauer-Gedächtnis für absolute Tonhöhen (Kobelt), AfM 2, 1. — Wissenschaftliche Methoden zur Prüfung der Feinheit des musikal. Gehörs (Schaefer), SMpB 7, 24 u. Sti 13, 8. — Gehörbildung (Steinhagen), MpB 42, 7/8 ff. — Sävelkortakastuksesta [Gehörsuntersuchungen] (Törnudd), Säveletär, Helsingfors 1918, 4/5. — Konkulasten sävelkorvasta [das musikal. Gehör der Schuljugend] (Törnudd), Säveletär, Helsingfors 1918, 4/5.
Hörmann, Jakob, s. Volksmusik.
Hofer, Andreas (Weinmann), AfM 1, 1.
Hoffmann, E. A., s. Klavier, Musikvereinigungen.
Hoffmann, E. T. A. Ein verschollenes Klaviertrio von H. (Jensch), ZfM 2, 1.
Hoffmann, R. St., s. Musikkritik, Oper.
Hoffmann-Harnisch, Wolfgang, s. Riga.
Hofmann, H. Ph., s. Lied.
Hofmann, Richard, s. Bach.
Hohenemser, Richard, s. Besprechungen, Entlehnungen, Komik, Musikästhetik.
Hohn, Wilhelm, s. Haller, Palestrina.
Holl, Karl, s. Frankfurt a/M.
Hollaender, Alexis, s. Chorgesang, Klavier, Musikunterricht.
Holle, Hugo, s. Konzert, Riemann, Theater.
Holtzmann, Robert, s. Mahler.
Homilius, Gottfried August, s. a. Bach, K. P. E.
Horn. Das Klappenhorn (Coerper), ZfI 39, 11/12.
Hornbostel, Erich M. v., s. Noten.
Houben, H. H., s. Mendelssohn.
Hübner, Otto R., s. Hausmusik.
Hüttenrauch, O., s. Musikunterricht.
Hummel, Josef, Friedrich. (Brunetti), Mz 1, 1.
Huschke, Konrad, s. Beethoven.

J

Jachimecki, Zdzislaw, s. Orgel.
Jähns, Käthe, s. Musik.
Janetschek, Edwin, s. Gesang, Krieg, Musik, Prag.
Jannasch, s. Orgel.
Jansen, Lothar, s. Oper.
Janson, Otto, s. Glocken.
Jaques-Dalcroze, E., s. Musikunterricht.
Jemnitz, Alexander, s. Musikunterricht.
Jendrossek, K., s. Loeschhorn.
Jensch, Georg, s. Hoffmann.
Imbert, H., s. Brahms.
Indy, Vincent d', s. Neuausgaben.
Instrumentation. Über die exakten Grundlagen einer Instrumentationsästhetik DMMZ 40, 27.
Jöde, Fritz, s. Besprechungen, Form, Lied, Mozart, Reger, Volk.
Jomelli, Nic., s. a. Zeno.
Isaak, Heinrich, u. das Innsbrucklied (Rietsch), Jahrbuch Peters 1917.
Iselin, Isaac, s. a. Reichardt.
Isler, Ernst, s. Lied, Luz, Oper.
Istel, Edgar [Selbstbiographie], RMZ 20, 15/16.
Istel, Edgar, s. Besprechungen, Juristisches, Kind, Lied, Wagner.
Jürgens, Fritz (Conrad), Wa 2, 3.
Juristisches. Gegen die sogenannte Luxus-Steuer auf Musikinstrumente DIZ 19, 11/12. — Der deutsche Musikverlag u. das Sozialisierungsproblem To 23, 11 f. — Bedeutung der Handelsgebräuche f. d. Musikinstrumenten-Industrie MI 1, 4 ff. — Wie kann unbekannten Tonsetzern die Aufführung ihrer umfangreichen Kompositionen ermöglicht werden? (Altmann), AMZ 46, 20. — Wirkt die Zwangsversicherung herabdrückend? (Banke), MpB 41, 17/18. — Luxussteuer (Banke), MpB 41, 17/18—19/20. — Der Versicherungskampf der Musiker (Banke), NMZ 39, 23. — Gehören Klaviere zu den Gegenständen des täglichen Bedarfs? (Bennowitz), MIZ 28, 32/35. — Musik u. Volkswirtschaft (Botstiber), MpZ 8, 11/12. — Über den Schutz musikalischer Kunstwerke (Fischer), RMZ 20, 9/10. — Die Krise im öffentlichen Musikleben (Fleischmann), Mz 1, 1. — Die Afma und der Hamburger Lehrer-Gesangverein (Göhler), Ha 10, 7/8. — Zur heutigen Existenzfrage des Musikerstandes (Leu), SMpB 8, 3. — Musiker u. Musikagent (Marsop), NMZ 40, 5. — Meister der Tonkunst von unten! (Müller), Ha 10, 9/10. — Komponist u. Verleger (Nagel), NMZ 40, 7. — In Sachen der „Gema" (Rauh), Ha 11, 1/2. — Musik u. Musiker innerhalb der Sozialisierung (Storck), AMZ 46, 21/22.
Just, Elsa, s. Gitarre.

K

Kahde, Daniel, s. Riga.
Kalbeck, Max, s. Beethoven, Brahms.
Kalkbrenner, A., s. Wieprecht.
Kallenberg, Siegfried, s. Oper.
Kalliwoda, Joh. W. K.s „Deutsches Lied" (Dubitzky), MSfS 11, 9.
Kamienski, Lucian, s. Besprechungen, Oper, Tempo.
Kammermusik des Barock und Rokoko (Hering), L 3, 3/4. — Perlen alter K. (Göhler), Ha 10, 11/12.
Kammerorchester, s. Orchester.
Kapstein, Heinrich, s. Mozart.
Karpath, Ludwig, s. Oper.
Katila, E., s. Gounod, Materna, Musik, Sjögren.

— Was singen wir am nächsten Sonntag? (Weimar), KEK 32, 5/6 f. — Der Weg zum Einheitsgesangbuch (Weimar), KEK 33, 3/4. — Die K. im byzanthinischen Reiche (Wellesz), Oriens Christianus N.S. 6. — Die Struktur des serbischen Oktoechos (Wellesz), ZfM 2, 3. — Die Requiemsmesse (Wiltberger), GBl 44, 10. — Die dynamischen Zeichen in der mehrstimmigen Kirchenmusik (Wymann), Cho 43, 4 f.

Kirnberger, Joh. Phil., als Herausgeber B.scher Choräle (Schering), Bach-Jahrbuch 1918.

Klanert, Paul, s. Besprechungen.

Klarinette. Plauderei [betr. Bautechnisches] (Schmidt), DMZ 50, 47.

Klavier (s. a. Juristisches, Liszt). — Zur Psychologie der Klaviertechnik (Bardas), AMZ 46, 41. — Die Beseelung des Klaviertons (Bering), SMZ 59, 1 ff. — Bewegungen beim Klavierspiel. Erwiderungen [gegen Codlitz] (Brache), MpB 42, 15/16. — Einige Stunden beim Klavier-Gewichtsspiel (Brache), MpB 42, 5/6. — Le piano à quatre mains (Brenet), SMpB 8, 15. — Theorie des Klavierspiels (Chitz), MpZ 9, 3/4. — Eine Betrachtung (Chop), MI 1, 1. — Die Kunst der Bewegungen beim Klavierspiel (Colditz), MpB 42, 9/10 ff. — Die Wandernote im Klavierunterricht (Dahlke), DTZ 17, 337. — Gymnastik im Klavier-Unterricht (Egidi), MpB 42, 13/14. — Winke für den Klavierunterricht (Freisleben), NMZ 40, 13. — Klaviertechnische Probleme u. Angrenzendes (Friedenthal), DTZ 17, 343 ff. — Resonanz (Göbel), DIZ 20, 18. — Das Problem des Reinstimmens (Göbel), DIZ 20, 15. — Das Kriterium des Reinstimmens (Göbel), DTZ 17, 342. — Die Ausführung des Mezzo-Legato am Klavier (Haas), MpZ 8, 11/12. — Wissenschaft und Klavierbau. Ein Beitrag zur Kenntnis des Resonanzbodens (Hansen), DIZ 20, 22/23 u. 25/26 u. (Göbel), 24. — Vingertechniek (de Hart), Cae 75, 17. — Einhändige pianistische Kunst (Hochstetter), DMMZ 39, 28. — Klavier-Musik für Unterricht u. zur Erholung (Hoffmann), SMpB 7, 21 f. — Zum Kl.-Unterricht (Hollaender), DTZ 16, 328. — Kurze Oktaven auf besaiteten Tasteninstrumenten (Kinsky), ZfM 2, 2. — Die Garnierung der Hammerkapseln (Loske), MI 1, 3. — Zur Geschichte des K.s (Martell), MIZ 29, 48. — Drei Handschriften aus der Frühzeit des Klavierspiels (Merian), AfM 2, 1. — Klavierauszüge (Müller), Ha 7, 2. — Der „linkshändige Kapellmeister" (Müller), MpB 41, 15/16. — Die vorklassische Klaviermusik (Oehlerking), AMZ 46, 33/34 ff. — Meister d. Kl.-musik aus der vorklassischen Zeit (Oehlerking), T 19, 14. — Etwas über Pedalbezeichnung und -gebrauch (Rössel), SMpB 8, 1 f. — Ein wenig erörtertes Grundprinzip d. Klaviertechnik [die gradlinig parallele Führung der Hände] (Rosenthal) MpZ 9, 1/2. — Zur älteren italienischen Klaviermusik (Sandberger), Jahrbuch Peters 1918. — Klaviermusik am früheren sächsischen Hofe (Schmid), DMMZ 41, 23. — Codlitz gegen Brache. Zur Frage der Belastung beim Gewichtsspiel (Söchting), MpB 42, 17/18. — Klavieranschlagstheorien (Tetzel), MpZ 9, 7/8. — Berühmte Klavierpädagogen (Vogel), DTZ 18, 349.

Kleemann, H., s. Loewe, Mozart.

Klein, Walther, s. Harmonie.

Klemetti, Heikki, s. Wächter.

Klengel, Julius (Unger), NZM 86, 39.

Klocke, Erich, s. Wagner.

Klose, Friedrich, „Der Sonne Geist" (A. N.), MpZ 8, 7/8. — Messe in D moll (Griesbacher), CO 53, 5/6. — (Marsop), DW 32, 7. — „Der Sonne Geist" (Schwers), AMZ 46, 14.

Klunger Carl, s. Gesang.

Knab, Armin, (Lang), Wä 3, 1. — (Schellenberger), NMZ 40, 15.

Knab, Armin, s. Beethoven, Schumann, Wirthmann.

Knappertsbusch, Hans (Dette), NMZ 40, 22.

Knayer, Chr., s. Liszt.

Knoke, K., s. Kirchenmusik.

Kobald, Karl, s. Mozart.

Kobelt, Johannes, s. Hören.

Koch, Friedr. E., s. Melodram.

Koch, Max, Erinnerungen aus der Jugendzeit BB 42, 10/12.

Koch, Max, s. Pfitzner, Wagner.

Kögler, Hermann, s. Wagner.

Koella, Georg August, Aus seinen Lebenserinnerungen SMZ 58, 27.

Köln (s. a. Musikvereinigungen). — Zur mittelalterl. Musikgesch. d. Stadt Cöln (Moser), AfM 1, 1. — Kölner Musiknöte (Tischer) RMZ 20, 37/38.

Koennecke, Fritz, (s. a. Oper). — (Altmann), Mz 1, 9.

Körner, Theodor, Die Tonkunst im Leben K.s (Mello), DMZ 48, 28.

Kolbe, E., s. Bach, Orgel.

Komik u. Humor in der Musik (Hohenemser), Jahrbuch Peters 1917.

Konstantin v. Hohenzollern u. die Löwenberger Hofkapelle (Gondolatsch), ZfM 1, 12.

Konta, Robert, s. Musik.

Kontrabaß. Kurze Entwickelungsgeschichte des K. (G. M. M.), DMMZ 40, 37 f.

Kontrapunkt s. a. Musikästhetik.

Konzert (s. a. Theater). — Äußerlichkeiten der Konzertprogramme (Altmann), AMZ 45, 52. — Zur Reform des Konzertprogramms (Bücken), AMZ 46, 18. — Zur Reform des Konzertwesens (Holle), NMZ 40, 11. — Ein historisches Konzert zu Nürnberg 1643 (Krückeberg), AfM 1, 4. — Über „historische" Konzerte (Luedtke), NMZ 41, 6. — Bühnensänger gegen Konzertsänger (Marsop), DTZ 17, 336. — Konzerte im Dunkeln (Möbius), NMZ 39, 23. — Vom Nachlesen des Textes (Schmidt), Me 10, 20. — Gegen die Öde unserer Konzert-Programme (Schrenk), AMZ 46, 38. — Zur Entstehung des Programmbuches (Sternfeld), AMZ 46, 38. — Die Persönlichkeiten im Konzertsaal (Unger), RMZ 20, 27/28.

Kopenhagen s. a. Oper.

Korngold, Erich, Wolfgang, Der Streit um „Die tote Stadt" (Korngold), DB 11, 52. — (Stang), NMZ 39, 24.

Korngold, Julius, s. Oper.

Kotilainen, Otto, s. **Kuula,** Merikanto.

M

Beethoven, Form, Hermeneutik, Lied, Volk, Weihnachtsspiel.
Messe s. Kirchenmusik, Musikindustrie.
Methfessel, Eduard (Trapp), SMZ 59, 12.
Meyer, Kathi, s. Lied, Musik.
Meyer, R., s. Gluck.
Meyerbeer, Giacomo. (Abert), Jahrbuch Peters 1918. — M.s Nordstern (Altmann), DB 11, 20/21. — Zu M.s Hugenotten (Altmann), DB 11, 36/37. — M. im Dienste des preuß. Königshauses (Altmann), ZfM 2, 2. — M.s Jugendopern (Kruse), ZfM 1, 7.
Michel, H., s. Calzabigi.
Mies, Paul, s. Brahms.
Milde, Feodor u. Rosa, s. a. Besprechungen.
Militärmusik. Der Kulturwert der Militärkapellen (Pfannenstiel), DMMZ 41, 37. — Suomen armejan soittokunnat [Die Musikkapellen der finnischen Armee] (Väisänen), Säveletär, Helsingfors 1918, 3. — Die M., ihre Grundlagen u. geschichtl. Entwicklung (Wedewer), MSfS 11, 4f.
Milligen, S. v., s. Leoncavallo.
Millöcker, Karl. Aus der Kapellmeisterzeit M.s (Mello), DMZ 48, 22.
Minde-Pouet, Georg, s. Wagner.
Mingotti, Angelo u. Pietro, s. a. Gluck.
Mitchell, R. E., s. Bach.
Möbius, Rich., s. Konzert.
Möhler-Steinhausen, A., s. Musikunterricht.
Möhring, M., s. Besprechungen.
Mölders s. Gesang.
Möllendorf, Willi, s. Vierteltöne.
Moenig s. Kirchenmusik.
Moijsisovics, Rod. v., s. Degner, Futurismus, Musik, Turmblasen.
Moißl, Franz, s. Kirchenmusik.
Molique, Wilhelm Bernhard (Eisenmann), NMZ 40, 15.
Monochord. Die Bedeutung des M.s f. d. Gesangunterricht in den Lateinschulen des 16. Jahrhunderts (Kühn), Sti 13, 8.
Monodie Über ein handschriftl. Sammelwerk von Gesängen italien. Frühmonodie (Nettl), ZfM 2, 2.
Morold, Max, s. Hirschfeld.
Moser, Andreas, s. Corelli, Violine.
Moser, Hans Joachim, s. Bach, Besprechungen, Brahms, Busoni, Folies, Harmonie, Henslein, Köln, Krieg, Lied, Luther, Musik, Musiker, Musikwissenschaft, Oper, Reformation, Riemann, Stil, Tanz.
Moser, Johannes, s. Akustik.
Motette. Zur Geschichte der M. (Martell) DMMZ 40, 1, SMZ 59, 5 u. MSfS 13, 10.
Motiv. Gedanken zur M.- u. Harmonielehre (Brauser), NMZ 41, 2.
Mozart, Leopold. Ein Brief M.s, MoM 1, 1 u. 1, 2. — M.s Notenbuch von 1762 (Abert), Gluck-Jahrbuch 3. — (Keller), SMpB 8, 22. — (Kleemann), MZ 1, 7. — (Witt), Ha 11, 9/10, NMZ 41, 5 u. DMZ 50, 49.
Mozart, W. A. (s. a. J. C. Bach, Besprechungen, Paisiello, Weber, M. C., Weber-Hofer). — Mozartiana MS 52, 4/5. — 3 Briefe, MoM 1, 2. — Konstanze u. Nissen an Carl Mozart [Briefe], MoM 1, 3f. — Zur musikalischen Erziehung M.s, DMMZ 40, 35. — M.s Kirchenmusik, CaeB 26, 9/10ff. — S. Haibels Brief über M.s Tod, MoM 1, 1. — Ein unveröffentlichter Brief, MoM 1, 1. — Das Geburtshaus der Mutter M.s (v. Berger), MoM 1,2. — M.s Kinder (Blümml), MoM 1, 3. — Zur Instrumentierung von M.s Symphonien (Freiesleben), NMZ 41, 1ff. — Zur Lösung der Benediktusfrage in M.s Requiem (Handke) ZfM 1, 2. — Ein Lebensbild aus seinen eigenen Briefen (Heim), SMZ 59, 1ff. — M.s Melodik (Jöde), L 3, 1/2. — Die Gegenwart u. ihr Streben zu Mozart (Kapstein), RMZ 20, 45f. — (Kobald), Mz 1, 7. — Ein unbekanntes Menuett (Lach), ZfM 1, 9. — M.s Jugendtagebuch (v. Lewicki), MoM 1, 1. — M.s Deutschtum nach seinen Briefen (Lewicki), MoM 1, 1. — Die M.-Reliefs des Leonard Posch (Lewicki), ZfM 2, 3. — Zur Mozart-Ikonographie (Lewicki), ZfM 2, 5. — M.s Naturliebe (Lewicki), MoM 1, 2. — Neues über M.s Große Cmoll-Messe (Lewicki), NZM 85, 38/39. — Die Mozartiana der Ges. d. Musikfreunde in Wien (Mandyczewski u. Lewicki), MoM 1, 2. — Scheidemantels Don Juantext (Sauer), Me 10, 19. — M.s „Entführung aus dem Serail" (Schmid), DMMZ 40, 26. — M. auf dem Theater u. in der Kirche (Schorn), NMZ 41, 7. — Über die Zauberflöte (v. Sonnleithner), MoM 1, 1. — M. in Italien (Stendhal, deutsch v. Schurig), MoM 1, 4. — Mehr M. (Storck), T 19, 24. — Ein neuer Brief (Wolf), AfM 1, 4.
Mraczek, Josef Gustav (Niemann), AMZ 45, 43.
Muck, Karl, Mz 1, 2. — M.s amerikanische Erfahrungen (Spanuth), S 77, 41.
Muck, W., s. Luther.
Müller, Adolf, s. Laute.
Müller, Erich H., s. Bienstock, Gluck, Riemann.
Müller, E. Jos., s. Klavier, Musikunterricht.
Müller, Erwin, s. Keller, Musikunterricht, Sprache.
Müller, Fritz, s. Klavier, Juristisches.
Müller, Georg Herm., s. Wagner.
Müller, Heinrich, s. Chorgesang.
Müller, Hermann, s. Kirchenmusik, Lied, Solmisation.
Müller, Peter, der erste hessische Seminarmusiklehrer (Müller), MSfG 23, 10/11.
Müller, Wilhelm (s. a. Brahms). — „Die schöne Müllerin" (Schröter), VKM 32, Bd. 3.
Müller-Freienfels, R., s. Musik.
Müller-Hartmann, Robert, s. Hamburg.
München. Beiträge zur Gesch. d. Kirchenmusik bei St. Peter in München bis zum Ende des 17. Jahrh. (Wallner), St. Peter-Kalender, München 1917 u. 1918. — Die Gründung der Münchener Hofbibliothek (Wallner), ZfM 2, 5.
Münnich, Richard, s. Musikunterricht, Riemann, Volksgesang.
Muncker, Franz, s. Wagner.
Musik (Allgemeines, einzelner Zeitabschnitte u. Länder). — Das neue Deutschland u. die Musik (Aber u. Hausegger), AMZ 45, 46, 48 u. 50. — Musikalische Barbarei (Cassimir), Mz 1, 12. — La paix et la musique (Doret), SMpB 9, 2. — Musikal. Irrlehren u. Ketzereien (Frey), MpB 42, 19/20ff. — La musique, l'art du XIXe siècle (Gevaert), SMpB 7, 18ff. — La musique qui dure (Gourd),

SMpB 8, 3. — Musikal. Jugendkultur (Halm), NMZ 40, 13. — Esperanto u. die Musik (Jahns), Die Welt im Esp.-Spiegel 3, 7. — Die Musik im Dienste des Krieges (Janetschek), Sti 13, 2. — Mehr Deutsch in unserer deutschen Tonkunst (Janetschek), To 23, 17 f. — Die M. im Weltkriege (Keller), DMMZ 41, 34. — Der junge Musiker (Konta), Me 11, 1. — Musikal. Reformen (Leu), SMZ 59, 6 f. — Musik u. Revolution (Lürmann), DM 1, 3 u. Mz 1, 3. — La musique et notre vie (Mauclair), SMpB 7, 22. — Das „Amptbuch" des Joh. Meyer. Ein Beitrag zur Geschichte des Musikbetriebes in den Klöstern des Mittelalters (Meyer), AfM 1, 2. — Die Romantik u. ihr Widerspiel (Moser), Der Tag, Berlin 1./8. 1916. — Völkerpsychologische Randglossen eines Musikers (Moser), Der Tag, Berlin 29./11. 1916. — Musikalische Kriegsziele (Moser), Voss. Ztg., Berlin 21./1. 1917. — M. u. Nationalcharakter (Müller-Freienfels), NMZ 40, 2. — Wichtige kunstkulturelle Fragen (Nagel), NMZ 40, 15. — Synagogen-Musik (Paul), MSfS 12, 2. — Musik ohne Noten, Ansichten u. Bekenntnisse (Naro), NMZ 41, 5. — Aus den Jugendjahren der musikalischen Neuromantik (Schering), Jahrbuch Peters 1917. — Von der Schweizergarde der franzöf. Könige u. ihren Märschen u. Signalen (Schmid), DMMZ 40, 38. — M. u. Politik (Schmidt), Me 10, 15/16. — Betrachtungen zum Wesen der Kunst (Scriba), NMZ 41, 4. — La jeune génération. Musique d'avant-guerre; musique de l'avenir (Tiersot), SMpB 7, 23. — Religiöse Musik (Unger), DVo 1919, 4. — Beiträge zum Problem der zeitgenöss. Musik (Unger) DVo 1919, 10 u. RMZ 20, 35/36. — Musikal. Selbstbesinnung zur Verfehmung der deutsch. Musik im Auslande (Unger), NZM 86, 27. — Musiikillisen viljelyksemme tulevaisuus [Die Zukunft unserer musikal. Kultur] (Väisänen), Säveletär, Helsingfors 1918, 2. — Het wezen der Muziek (Vink), Ca 76, 6 ff. u. 17 ff. — Gedanken über die neue Musik (Wellesz), NR 30, 4. — Gesellschaft und M. in der Neuzeit (Werlé), MSfS 14, 6. — Die Musik als Werbungsgedanke im Sinne des Völkerbundes (Witt), NZM 86, 27. — Ein Breslauer Mensuraltraktat des 15. Jahrhunderts (Wolf), AfM 1,3. — Die Tonkunst der alten Ägypter (Sachs), AfM 2, 1. — Über altägyptische Musik (Kelterborn), SMZ 58, 29/30. — Musiikkielämää Tanskassa sodan aikana [Musikleben in Dänemark 1915—16] (Palmgren), Säveletär, Helsingfors 1918, 1—5. — Die öffentl. Musikpflege im neuen Deutschland (Göhler), ZKB 1, 7. u. Sti 13, 6. — Das deutsche Musikleben (Göhler), DVo 19, 4. — Archivalische Studien zur norddeutschen Musikgeschichte (Sachs), ZfM 1, 12. — M. in England im Kriege (Delius), MdA 1, 1. — Alt-Britannien als musikal. Kulturland (Schmitz), Ho 15, 1. — Suomalaisen paimensoiton tyyssijoilta [Aus den Pflegstätten der finnischen Hirtenmusik] (Väisänen), Säveletär, Helsingfors 1918, 4/5. — M. Europan maissa sotavuosina [Musik in Europa während des Krieges: Frankreich] (Katila), Säveletär, Helsingfors 1918, 10/12. — Der neue griechische Papyrus m. Musiknoten (Abert), AfM 1, 2. — Ein neuaufgefundener Papyrus mit griechischen Noten (Thierfelder) ZfM 1, 4. — Die indische Musik (Felber), Sitzungsberichte, Wien, Phil.-hist. Klasse Bd. 170. — Die Tonkunst im Hrzgtm. Krain (Piffl), DMMZ 40, 3. — Litauische Musik (Dahms), DMMZ 39, 44. — La musique chez les Mongols des Urdus (Oost), Anthropos 10/11. (1915/16). — De Nederlandsche componisten van het (vorige) Seizoen-Arnhem (v. W.), Cae 76, 11. — De Nederlandsche componisten van het seizoen (Rutters, Landré, Couturier, Pijper), Cae 75, 13 ff. — Miscellanea der oriental. Musikgeschichte (Wellesz), ZfM 1, 9. — Zur Erforschung der byzantinisch-oriental. Musik (Wellesz), ZfM 2, 4. — Probleme der musikalischen Orientforschung (Wellesz), Jahrbuch Peters 1917. — La musique polonaise (Opienski), SMpB 8, 14. — Zur Musik der alten Römer (Schnyder), SMZ 59, 11 ff. — Musik in der Schweiz, NZM 85, 36/37 u. (Merian), AMZ 45, 37. — Compositeurs suisses (Cherbuliez), SMpB 8, 17 ff. — Volksmusik u. Volkslied der Kroaten u. Slavonier (Piffl), DMMZ 39, 49. — Pflege slavischer Musik (Mojsisovics), NMZ 41, 1. — Über die Musik der Somali (Heinitz), ZfM 2, 5.

Musikästhetik (s. a. Besprechungen, Ästhetik, Musikunterricht). — Gedanken zur Ästhetik der Tonkunst (Beck), SMZ 58, 25. — Das Erwachen der Ästhetik (Cohn), ZfM 1, 11. — Moderne Kunst im Spiegel der Nietzeschen Weltanschauung u. einige Betrachtungen über Ästhetik (Eichberg), DTZ 17, 346. — Eine M. auf modern-psychologischer Grundlage (Hohenemser), NMZ 40, 16. — Zur Stilistik u. Theorie des Kontrapunkts (Kurth), ZfM 1, 3. — Philosophie der Musik (Lustgarten), MdA 1, 1. — Über den Stand der M. (Paul), MSfM 11, 3 f.

Musikautomaten. Die Abnützung der Schallplatten (Loske), DIZ 20, 24 ff. — Das tönende Band [Bandgrammophon] (Schwartz), AMZ 46, 46.

Musikbibliotheken (s. a. Leipzig). — Die Musikhandschriften des Kestnerschen Nachlasses im Stadtarchiv zu Hannover (Werner), ZfM 1, 8.

Musiker (s. a. Juristisches). — Der M. in der deutschen Dichtung (Moser), Der Tag 19./2. 1918. — Das Volk u. seine Komponisten (Tesche), RMZ 20, 37/38.

Musikfeste. Sollen wir heute M. feiern? (Fleischmann), RMZ 20, 33/34. — Zur Erinnerung an das Eidg. Sängerfest vor 50 Jahren (Frölicher), SMZ 58, 23 f.

Musikgeschichte s. Musikwissenschaft.

Musikindustrie (s. a. Juristisches). — Bilder von der Leipziger Messe, MI 1, 2 ff. u. (Grempe), MI 1, 1.

Musikinstitute. Vom Bückeburger Institut f. musikwissenschaftliche Forschung (Altmann), DMMZ 41, 28.

Musikinstrumente (s. a. Juristisches). — M. der Naturvölker (Mello), DMZ 48, 35. — Die Namen der altägyptischen M. (Sachs), ZfM 1, 5. — Jouhikannel ja sen viimeiset soittajat [Die Streich-Kantele u. ihre letzten Handhaber] (Väisänen), Säveletär, Helsingfors 1918, 10—12. —

Die Bewertung der M. nach ihren physikal. Eigenschaften (Weisbach), MI 1, 4. — Instrumentenkunde (Wellesz), ZfM 1, 9.

Musikkongresse. Delegiertenversammlung deutsch. Militärmusiker zu Kassel, DMMZ 41, 27 f. — Vertretertag d. Verbandes d. Musikmeister d. deutsch. Armee, DMMZ 41, 31 ff. — Kirchenmusikalische Konferenz für Geistliche in der Prov. Sachsen (Balthasar), Mek 1916, 10/11. — Die Tonkünstlerversammlung des Allgem. Deutsch. Musikvereins (Schwers), AMZ 46, 23.

Musikkritik. Kritik der Kritik (Hoffmann), MdA 1, 1. — Der Probenbesuch des Musikkritikers (Marsop), NMZ 40, 20. — Fragmente zur Musikkritik (Pisling), BKK 1, 1. — Über eine ganz neue Art von „Kritik" (Seidl), Me 10, 15/16.

Musiklexika s. Musikwörterbücher.

Musikpolitik. Syndicats et musiciens (Combe), SMpB 8, 8. — Die öffentliche Musikpflege der deutschen Großstädte (Göhler), DMMZ 41, 20. — Neuzeitliches (Göhler), S 77, 11/12. — (Leu), SMpB 8, 5. — Der deutsche Musikverlag u. d. Sozialisierungsproblem (Rauh), S 77, 16/17. — Folgen des Umsturzes im Musikerleben (Spanuth), S 76, 48. — (Storck), AMZ 45, 51 f. — Freie Bahn den Komponisten (Streicher), DMMZ 41, 38. — „Musikerstellen" (Tesche), RMZ 20, 5/6 — Staatliche Fürsorge für Künstler u. Gelehrte (Unger), RMZ 20, 15/16.

Musikschulen s. Musikunterricht.

Musikstil s. Stil.

Musiktheorie, Grundriß einer wissenschaftlichen (Landé), NMZ 40, 3 ff.

Musikterminologie. Musiikkisanaston kansainvälisyys (Carlson), Säveletär, Helsingfors 1918, 9. — „Metrum". Ein Beitrag zur M. (Vivell), CO 53, 7/8 f.

Musikunterricht (s. a. Friedrich Wilhelm IV., Gesang, Hermeneutik, Hören, Kind, Kirchenmusik, Klavier, Kretzschmar, Monochord, Musikwissenschaft, Zither). — Geschichte u. Seele. Ein Beitrag zur Umgestaltung des musikal. Lehrfachs (Anton), NMZ 40, 19. — Ist die Musik technisches oder ethisches Fach? (Banke), NMZ 40, 5. — Pädagog. Streifzüge. Die Eltern u. wir (Bernau), DTZ 16, 334. — Der Gesang- u. Musikunterricht in der Einheitsschule (Brunck), DMMZ 41, 14. — Große Kleinigkeiten im Gesangunterricht (Dahlke), MSfS 12, 1. — A propos d'éducation musicale (Daubresse), SMpB 8, 10. — Professeurs et élèves (Daubresse), SMpB 8, 5. — Über die Heranbildung seminaristisch geschulter Musiklehrer (Eccarius-Sieber), S 77, 8. — Die Tonarten beim Gesangunterricht (Geiger), MS 49, 8. — Der Schulgesang in Görlitz in alten Zeiten (Gondolatsch), MSfS 12, 6. — Die Fuge. Ein Erziehungsfaktor im Kompositions-Unterricht (Hartmann), NMZ 41, 3. — Über die künstlerische Erziehung unserer musikal. Jugend (Heß) AMZ 46, 48. — Vorsingen oder Vorspielen bei den Gesangübungen (Hirtz), CO 53, 5/6. — Das Probejahr der Gesanglehrer höherer Schulen (Hollaender), MSfS 14, 2. — Der Gesangunterricht u. die Mädchenfortbildungsschule (Hüttenrauch), MSfS 14, 1. — Le rythme, la musique et l'éducation (Jaques-Dalcroze), SMpB 9, 4. — Die Musik u. das Kind (Jaques-Dalcroze), SMpB 8, 11 ff. — Aus einer Kompositionslehre (Jemnitz), NMS 40, 22. — Zur Durchführung des neuen Gesanglehrplans in den preuß. Volksschulen (Kruse), Sti 13, 9. — Die Lehre von den Tonvorstellungen u. ihre Anwendung im Elementarmusikunterricht (Kühn), ZfM 1, 7. — Gedanken über den Schulgesang- u. Privatunterricht (Leu), SMpB 9, 5. — Apperceptionsschwierigkeit im Tonbewußtsein (Löbmann), MSfS 12, 2. — Zur Frage des Musikalischseins (Löbmann), Sti 14, 2. — Klassen- oder Fachlehrersystem im Gesangunterricht (Löbmann), Sti 13, 11. — Vom Singenlassen im Singunterricht (Löbmann), CO 54, 1/2. — Gedanken über die musikal. Erziehung unseres Volkes im Sinne der Einheitsschule (Martens), MSfS. 13, 12. — Die Einheitsschule und die musikalische Erziehung in den höheren Schulen (Martens), MSfS 14, 3. — Ein musikalischer Besuch in deutschen Lehrerseminarien (Möhler-Steinhausen), MS 51, 2. — Schulgesangsunterricht u. musikal. Erziehung (Müller), MSfS 12, 5 f. — „Kompensieren, Kombinieren u. Dispensieren" (Müller), Sti 14, 2. — Musikgeschichte in der höheren Schule (Münnich), MSfS 14, 2. — Zur Harmonielehre (Münnich), MSfS 13, 10 ff. — Die Verstaatlichung der Musikschulen (Nagel), NMZ 40, 6. — Gedanken über die Organisation des Schulgesangs der Zukunft (Noatzsch), MSfS 12, 1. — Musik u. höhere Lehranstalten (Paul), MSfS 13, 6. — Reform des Musikunterrichtes (Paumgärtner), MdA 1, 1. — Psychologischer M. (Petschnig), NMZ 40, 12 f. — Die Stellung des Gesangunterrichtes an der höheren Schule nach dem Kriege (Pöhler), MSfS 11, 6 f. — Schüler-Orchester (Richard), Ha 10, 9/10. — Zur Vermehrung der Gesangstunden in den Volks- u. Mittelschulen Bayerns (Schiegg), Sti 13, 8. — Bemerkungen für den M. (Schmidt), L 2, 11/12. — Über Gesangunterricht an bayerischen Lehrerbildungsanstalten (Schmidtkonz), MS 51, 7. — Der private M. unter staatlicher Aufsicht (Schöne), AMZ 46, 40. — Welche Stellung gebührt dem Gesangunterricht bei der Reform unseres gesamten Bildungswesens? (Schuberth), Sti 13, 7. — Über Bewertung der Musik und der zu ihrem Dienst Berufenen (Schütze), MSfS 14, 3. — Selbststudium und Stimmbildungsunterricht (Schwartz), AMZ 46, 14. — Zur Wertung des Gesangunterrichts an höheren Unterrichtsanstalten (Sonderburg), MSfS 14, 1. — Die staatliche Gesanglehrerprüfung (Steinhauer), Sti 13, 10. — Vom Deutsch- u. Gesangunterricht (Sturm), MSfS 12, 4. — L'art musical et l'enseignement public (Tiersot), SMpB 8, 22 ff. — Über unseren zukünftigen Gesangunterricht (Voß), Ha 11, 3/4. — Der Gesangunterricht in der Studienanstalt (Weise), MSfS 14, 2. — Über einige Mängel der heutigen Harmonielehre (Wetzel), MpB 41, 19/20. — Die Methode „Hensßge" im Schulgesangunterricht (Zahn), MSfS 11, 8.

Musikvereinigungen (s. a. Hamburg, Schleiermacher). — Zum 25jähr. Bestehen des Dtsch. Arbeiter-Sängerbundes DAS 76. — Der Allgem. Dtsch. Musikverein. Sondernummer der AMZ

46, 21/22 (mit Beiträgen von Schwers, Storck u. a.). — Das Convivium musicum in Weida (Aber), AfM 1, 4. — Zukunftsaufgaben der deutschen Lehrer-Gesangvereine (Göhler), Ha 11, 1/2. — Unsere Kirchengesangvereine nach dem Krieg (Flöring), KEK 32, 3/4. — Der Schweizerische Musikpädagog. Verband 1893—1918 (Hoffmann), SMpB 7, 19/20 f — 50 Jahre Kölner Diözesan-Cäcilienverein (Kurthen), GBl 44, 7 ff. — Hat der Allgemeine Deutsche Musikverein noch eine Zukunft? (Marsop), NMZ 41, 6. — Zehn Jahre Volkskonzerte der „Berliner Liedertafel" (Schlicht), To 23, 13. — Zum 75jähr. Bestehen des Berliner Tonkünstler-Vereins (Schwabe), AMZ 46, 27. — Eine „Neue Musikgesellschaft" (Spanuth), S 77, 24/25. — Die römische Musikerzunft unter Gregor VIII. u. Sixtus V. (Wagner), ZfM 1, 11. — Zum 50jähr. Jubiläum des „Allg. Caecilienvereines" (Widmann), Cho 44, 1. — Das Musikkränzlein in Worms (Wolffheim), AfM 1, 1.

Musikwissenschaft (s. a. Bückeburg). — Die Erkenntnis der Tonkunst. Gedanken über Begründung u. Aufbau der M. (Cohn), ZfM 1, 6. — M. u. Orientalistik (Lach), Wiener Zeitschr. f. Kunde d. Morgenlandes, Bd. 29, 1915. — Zur Methodik der musikal. Geschichtsschreibung (Moser), ZfAe Februar 1919. — Kunstgeschichtl. Wege zur M. (Sachs), AfM 1, 3. — Die Grundlagen der musikgeschichtlichen Forschung (Wellesz), AfM 1, 3. — M. u. musikwissenschaftl. Unterricht (Wolf), AMZ 45, 49.

Musik-Wörterbücher, Die ersten, in deutscher Sprache (Paul), MSfS 14, 7.

Musikzeitschriften (s. a. Besprechungen). — Die Wiener M. (Haas), Me 10, 20 ff.

N

Naber, Otto, s. Scherrer, Theorbe.

Nadolowitch, J., s. Gesang.

Nagel, Wilibald, s. Bülow, Futurismus, Juristisches, Musik, Musikunterricht, Onegin, Oper, Wagner.

Napoleon in deutschen Worten u. Tönen (Beethoven u. Loewe) (Hirschberg), NMZ 40, 2.

Nardini, Pietro. N.s angebliches Violinkonzert in e (Altmann), AMZ 45, 45.

Nef, K., s. Charrière.

Nelle, Wilhelm † (Smend), KEK 32, 11/12. — (Spitta), MSfG 23, 12.

Nelle, W., s. Tümpel.

Nettl, Paul, s. Monodie, Ostinato.

Neuausgaben. — De la sophistication de l'œuvre d'art par l'édition (d'Indy) SMpB 8, 4. — Hauptwerke in den Denkmälern Deutscher Tonkunst (Kretzschmar), Jahrbuch Peters 1918.

Neumen s. Noten.

Newald-Große, Anny, s. Marschner.

Nicodé, Jean Louis † (Schwers), AMZ 46, 41.

Nicolai, W., s. Kurrende.

Niecheiol, T., s. Bach, Kirchenmusik.

Niemann, Walter (s. Mraczek, Tschaikowsky), Wie ich zum Klavier kam, NMZ 41, 5.

Nietzsche, Friedrich, s. a. Gast, Musikästhetik.

Nikisch, Artur. — Erinnerungen aus der Jugendzeit, DMMZ 40, 31. — N.s erste Begegnung mit Wagner, DMMZ 40, 25.

Noack, Friedrich, s. Bach, Briegel.

Noatzsch, Rich., s. Lied, Musikunterricht.

Nötzel, Hermann (s. a. Oper). — (Fleischmann), MpZ 9, 1/2.

Noren, Heinrich, s. Oper.

Noten-schrift, -druck (s. a. Besprechungen). — Eine chinesische Notation (v. Hornbostel), AfM 1, 4. — Volksnotenschrift (Lange) CO 54, 1/2. — De schrijfwijze voor transponeerende instrumenten (Garms), Cae 76, 14. — Zum Kampf gegen die fehlervollen Partituren u. Orchesterstimmen (Raabe) (Taubmann), DB 9, 26/27 u. 39 u. DMZ 48, 15. — Ein bedeutsamer Fund zur Neumengeschichte (Wagner), AfM 1, 4. — Zur Entzifferung der byzantinischen Notenschrift (Wellesz), Oriens christianus N. S. 7/8.

Nucius, Joh., Abt von Himmelwitz. Cisterienserchronik, Mehrerau b. Bregenz, Januar 1920 ff.

Nürnberg s. a. Oper.

Nyman, Alf, s. Bespr.

O

Oberleithner, M., s. a. Oper.

Oeckler, Adolf B., s. Reinecke.

Oehlerking, H., s. Bach, Harmonium, Keußler, Klavier, Lied, Luther.

Offenbach, Jaques. — (Chop), S 77, 24/25. — (Schünemann), DR 45, 10. — (Schrenk), AMZ 46, 25. — (Witt), NMZ 86, 24/25. — Der Goldschmied von Toledo (Eberts), MpZ 9, 1/2. — Der junge O. (Hanemann), NMZ 40, 18 ff.

Onegin, Eugen B. (Nagel), NMZ 41, 6.

Oost, van, J. P., s. Musik.

Oper, Operette (s. a. Besprechungen, Schreker, Theater). — Gedanken über die O. als Kunstform, SMZ 59, 18 f. — Anti-Operette (Brunck), NMZ 40, 10. — Das neue deutsche Singspiel (Brunck), NMZ 40, 14. — Ueber Mängel der musikalischen Deklamation (Cahn-Speyer), NW 49, 4. — Die modernen Operetten-Schmarrn (Chop), S 77, 52. — Der Opernjammer in Kopenhagen (Crome), S 77, 50. — Das erregende Moment u. die Steigerung im Musikdrama (Daninger), NMZ 86, 52. — Verbotene Opern in alter u. neuer Zeit (Dubitzky), AMZ 46, 12. — Die gegenwärtige Opernproduktion in Deutschösterreich (Fleischmann), DB 11, 15. — Deutsche Opern (Hagemann), DMMZ 40, 13 u. Mz 1, 5 ff. — Der Opernregisseur (Hartmann), AMZ 46, 47. — Von Mozart bis Wagner (Jansen), NMZ 41, 6 f. — Die Operettenseuche (Moser), Der Greif, September 1914. — Die Zukunft der deutschen Oper (Moser), Der Tag, Berlin 8./6. 1918. — Die Gebrauchsoper (Noren), S 76, 44 f. — Die deutsche Oper gestern u. morgen (Petschnig), DVo 19, 3. — Die O. in Nürnberg in der 2. Hälfte des 17. Jhdts. (Sandberger), AfM 1, 1. — Vom Nationalen im Opernwesen und musikdramatischen Schaffen (Sommer), BB 42, 10/12. — Eine anonyme italien. Oper um die Wende des 17. zum 18. Jhdts. (Spitz), ZfM 2, 4. — Die Operettenseuche (Stolzing), DVo 19, 6. — Die moderne Operette (Urban), WM 63, 4. — Einige handschriftliche Libretti aus der Frühzeit der Wiener Oper (Wellesz), ZfM 1, 5. — Die ukrainische Oper des 19. u. 20. Jahrh. (Zaleskyi), NMZ 39, 24. — Urauf-

führungen: d'Albert: Revolutionshochzeit (Aber), S 77, 45 u. (Franke), NMZ 41, 4. — d'Albert: Stier von Olivera (Beck), W 15, 49 u. (Schwers), AMZ 46, 47. — Delius: Fennimore u. Gerda (A. H.), Frankfurter Ztg. 22./10. 1919 u. (F.), RMZ 20, 44. — Gál: Der Arzt der Sobeide (Riesenfeld), NMZ 41, 5 u. S 77, 48. — Heger: Ein Fest auf Haderslev (Deinhardt), NMZ 41, 6. — Heß: Abu u. Nu (Kamieński), NMZ 40, 17. — Huber: „Frutta di Mare“ (S. E. B.), SMZ 58, 26. — Koennecke: „Magdalena“ (Chop), S 77, 51. — Montemezzi: Die Liebe dreier Könige (Schwers), AMZ 46, 39. — Nötzel: Meister Guido (Nagel), NMZ 40, 1. — Oberleithner: Caecilie (Witt), NZM 86, 20/21 u. NMZ 40, 17. — Pfitzner: Palestrina [Berlin] (W. K.), Berliner Lokal-Anzeiger 12./10. 1919 u. (Bie), Berliner Börsen-Courier 12./10. 1919 u. (Schünemann), Deutsche Allgem. Ztg. 12./10. 1919. — Rangström: Die Kronbraut (Eisenmann), NZM 86, 46 u. (Nagel), NMZ 41, 4 u. S 77, 45. — Schoeck: Don Ranudo (Isler), SMZ 59, 14 u. (Nagel), S 77, 50. — Schreker: Die Gezeichneten (Brandes), NZM 86, 24/25 u. (Kallenberg), RMZ 20, 9/10 u. (Keyfel), S 77, 10. — Strauß: Die Frau ohne Schatten (F), RMZ 20, 44 u. (M. M.), Arbeiter-Zeitung, Wien 12./10. 1919 u. (M. S.), Reichspost, Wien 11./10. 1919 u. (R. Sp.), Illustriertes Wiener Extrablatt 11./10. 1919 u. (Bienenfeld), Neues Wiener Journal 11./10. 1919 u. (Fleischmann), DM 1, 4 u. Mz 1, 4 u. (Helm), NZM 86, 44 u. (Hoffmann), NMZ 41, 3 u. (Karpath), Neues Wiener Tagblatt 11./10. 1919 u. (Korngold), Neue Freie Presse, Wien 11./10. 1919 u. (Platzbecker) NMZ 41, 5 u. (Scherber), S 77, 42 u. (Unger), SMZ 59, 26 u. (Unger), DMZ 50, 45 u. (v. Wymetal), AMZ 46, 43. — Wagner: Sonnenflammen (Spanuth), S 76, 45. — v. Waltershausen: Die Rauensteiner Hochzeit (Nagel), NMZ 41, 6 u. (Schorn), NZM 86, 48. — Weißleder: Das Freimannskind (F), Freie Presse, Leipzig 29./9. 1919 u. (Franke) NMZ 41, 2 u. (Segnitz) Leipziger Tgbl. 29./9 1919 u. (Smigelski) Leipziger Zeitung 29./9. 1919.

Opienski, H., s. Musik.

Oppel, Reinhard, s. Bach.

Oratorium (s. a. Besprechungen). — Die Entwicklung des O. (Gerhard), DMZ 49, 47 ff. — (Puttmann), DAS 81 f. — Moderne Oratorienmusik (Ritter), To 23, 5 f. — Aus der Frühzeit des Wiener Oratoriums (Wellesz), MD 7, 9/10.

Orchester (s. a. Frau, Musikunterricht). — Zur Gründung eines Kammerorchesters in Wien (Perl), Me 10, 17. — Het Javaansch orkest (van de Wall), Cae 76, 13 f.

Orel, Alfred, s. Bruckner.

Orgel (s. a. Bach, Pfeifen). — Ratschläge für Organisten, MS 52, 9 ff. — Organistenschulen (Böckeler), MS 52, 4/5. — Ein Jubiläum der Kirchen-Orgel (Chop), MI 1, 6. — Die Registrierung. Mit besonderer Berücksichtigung der stehenden Teile einer mehrstimm. Messe (Dobler), Cho 43, 12. — Welche Gründe sprechen für Orgelbauten in der gegenwärtigen Kriegszeit? (Drömann), MeK 1916, 12. — „Hof“-Musik (betr. Drehorgel) (Feldhaus), MI 1, 7. — Erläuterung zur Reform des pneumatischen Orgelbaues (Hickmann), MSfG 23, 12. — Eine polnische Orgeltabulatur aus dem Jahre 1548 (Jachimecki), ZfM 2, 4. — Die neue O. in der Aegidienkirche zu Lübeck (Jannasch), MSfG 22, 3. — Die O. (Kolbe), DMMZ 39, 46 f. — Verwaltungsmaßnahmen d. preuß. Regierung für die Pflege u. Erhaltung der Orgeln in der ersten Hälfte d. 19. Jahrhunderts (Linneborn), CO 49, 9/10. — Wende der Orgelkunst (Luedtke), AMZ 46, 43. — Das Mylauer Tabulaturbuch von 1750 (Seiffert), AfM 1, 4. — Zum kirchlichen Orgelspiel (Stumpf), Si 44, 5/6 f. — Organo pleno (Stumpf), Si 43, 8. — Orgelton u. Glockenklang (Walter), MS 52, 12. — Von den Spielhülfen (Walter), MSfG 23, 1. — Die Orgel im byzantinischen Reiche nach zeitgenöss. Berichten (Wellesz), MS 51, 4. — Die O. einst u. jetzt (Zürcher), SMpB 18, 23.

Orient s. Musik, Musikwissenschaft.

Ornamentik s. a. Bach, Corelli.

Ortwein, Magnus † (Gruber), MS 52, 11. — (Lechthaler), MD 7, 11/12.

Osterspiele, Zwei mittelalterliche (Peters), GBl 44, 5 f.

Ostinatothemen, Zwei spanische (Nettl), ZfM 1, 12.

Othegraven, August v. — „Marienleben“ (Hiller), AMZ 46, 19 u. (Unger), RMZ 20, 13/14.

P

Pachelbel, Johann, als Kammerkomponist (Beckmann), AfM 1, 2.

Paderewski, Ignaz, DMMZ 41, 15.

Paisiello, Giov. — P.s Buffokunst u. ihre Beziehungen zu Mozart (Abert), AfM 1, 3.

Palestrina (s. a. Besprechungen). — Die 5 stimm. Werke (Bäuerle), GBl 43, 7/8 ff. — Das Stabat Mater (Frey) Cho 43, 5. — Die Stimmgruppierungen P.s (Hohn), MS 51, 1. — Missa Papae Marcelli (Stier), Ki 30, 12.

Palffy, Kamilla, s. Gesang.

Partitur. — Zur P. i. 16. Jhdt. (Schwartz), AfM 2, 1.

Palmgren, Selim, s. Musik.

Patti, Adelina † (Keller), Mz 1, 2 u. DM 1, 2. — P. u. die Philosophie der Gesangskunst (d'Arguto), MpB 42, 23/24.

Paul, Ernst, s. Kirchenmusik, Musik, Musikästhetik, Musikunterricht, Musik-Wörterbücher, Riemann.

Paulke, Karl, s. Roemhildt.

Paumgartner, Bernhard, s. Besprechungen, Musikunterricht.

Pergolesi, G. B., s. a. Zeno.

Perl, Johann, s. Orchester, Riga.

Perosi, Lorenzo (v. Trotta-Treyden), NMZ 40, 23.

Peters, F. J., s. Osterspiele.

Peters, Rudolf (Tischer), RMZ 20, 1/2.

Petersburg. Das Musikleben im bolschewistischen P. (Scherchen), S 76, 37 f.

Petschnig, Emil, ein moderner Balladen-Komponist (Chmel), NMZ 40, 11.

Petschnig, Emil, s. Musikunterricht, Oper, Strauß, Wagner.

Petzold, E., s. Gläser, Glocken.

Pfannenstiel, Alexander, s. Militärmusik.

Pfeifen. Zur Theorie u. Geschichte der Lippenpfeifen (Schaefer), MpB 42, 17/18 ff.

Pfitzner, Hans (s. a. Oper). — Mz 1, 5. — (Freysing), NZM 86, 18/19, — (Krienitz) WM 63, 10. (Mann), SM 17, 1. — P. als Vorfechter des Deutschtums in der Kunst (Richter), NMZ 40, 16. — P. als Romantiker (Richter), Wä 2, 3. — „Palestrina", das jüngste romantische Künstlerdrama (Koch), Wä 1, 1. — „Palestrina" (Beck), W 15, 44. — (v. d. Pfordten), DVo 19, 9. — (Schmitz), Ho 14, 10. — (Schwers), AMZ 46, 42. — (Springer), MD 7, 5/6. — (Storck), T 19, 19.
Pfordten, Hermann Frhr. v. d., s. Chorgesang, Gesang, Lied, Pfitzner.
Phonograph s. Sprechmaschinen.
Pifsl, Hugo, s. Musik.
Pijper, Willem, s. Musik.
Pingoud, Ernest (Haapanen), Säveletär, Helsingfors 1918, 10/12.
Pisling, Siegmund, s. Debussy, Musikkritik.
Platzbecker, Heinrich, s. Oper.
Pochette d'amour, Eine, von Th. Edlinger (Fryklund), DMMZ 40, 46.
Pöhler, A., s. Musikunterricht.
Pöll, Herm., s. Kirchenmusik.
Pommer, Josef (Kronfuß), DV 21, 2/3.
Poppen, Hermann, s. Wolfrum.
Posch, Leonard, s. Mozart.
Post, H., s. Lied.
Praetorius, Michael, s. Besprechungen.
Prag. — Prager Musikzustände im neuen Staate (Janetschek), NZM 86, 24/25.
Prange, H., s. Kirchenmusik, Luther.
Pretzsch, Paul, s. Wagner, Siegfr.
Programmusik s. a. Tierstimmen.
Prüfer, Arthur, s. Bach, Beethoven, Besprechungen, Geier.
Prümers, Adolf, s. Chorgesang.
Puttmann, Max, s. Oratorium.

R

Raabe, Peter, s. Notendruck.
Raff, Helene, s. Bülow.
Rangström, Ture, s. a. Oper.
Rasser, E. O., s. Chorgesang.
Rauh, H., s. Juristisches, Musikpolitik.
Reformation, Die, im Spiegel der deutschen Musikgeschichte (Moser), Der Tag, Berlin 3./10. 1917. — Die Reformationsjubelfeiern d. J. 1817 in der Prov. Sachsen in Kirchenmusikal. Beziehung (Gennrich), MeK 1917, 13/14. — Die Musik der Reformationszeit (Storck), T 20, 3.
Reger, Elsa, s. Reger.
Reger, Max. — RMZ 20, 15/16. — (Reger), Mz 1, 6. — (Herold), Si 41, 8/9. — (Kühn), März 10, 21. — (Unger), DVo 1919, 5. — (Weinmann), MS 49, 8. — R. u. die Meininger Hofkapelle (Cherbuliez), SMZ 59, 27 ff. — Die Berliner R.-Woche (Chop), MdA 1, 1. — R. u. die deutsche Jugend (Jöde), MSfS 11, 8. — R.s Orgelwerk (Lubrich), SEK 50, 1.
Rehme, Richard, s. Schmiedgen.
Reicha, Anton, als Theoretiker (Bücken), ZfM 2, 3.
Reichardt, Bernhard, ZKB 1, 3.
Reichardt, Johann Friedrich, u. J. Iselin (Merian), ZfM 1, 12. — „Eine Geisterstimme", Kantate (Valentin), ZfM 1, 7.

Reiche, Gottfried. Zu R.s Leben (Schering), Bach-Jahrbuch 1918.
Reimerdes, Ernst Edgar, s. Rossini.
Reinecke, Carl (s. a. Loewe, Schumann, C.). — R. als Musikschriftsteller (Unger), NZM 86, 35.
Reinecke, Wilh., und seine Gesangslehre (Oeckler), NMZ 40, 9.
Reinecke, W., s. Gesang.
Reinhardt, B., s. Chorgesang, Laute.
Reinhold, E., s. Zither.
Renner, Joseph (Seywald), NMZ 41, 3. — (Sigl), MS 51, 5/6.
Renner, Jos., s. Besprechungen, Rheinberger.
Reuß, August. Mein Werden als Musiker, NMZ 40, 7.
Rezitativ. Die Begleitung des Secco-Rezitativs um 1750 (Schneider), Gluck-Jahrbuch 3.
Rheinberger, Jos. (s. a. Besprechungen). — R. als Kirchenkomponist (Kroyer), MS 49, 1. — R.s Messen (Renner), MS 51, 4.
Rhythmus (s. a. Besprechungen, Musikunterricht).
Richard, August, s. Abt, Liszt, Musikunterricht, Schillings, Volkmann.
Richter, Bernhard Friedrich, s. Bach, Schreck.
Richter, F., s. Pfitzner.
Richter, Hans, u. die Dirigenten (Weißmann), NR 28, 1.
Richter, Otto, s. Kirchenmusik, Dresden.
Richter, Paul Emil, s. Lied.
Riemann, Hugo (s. a. Entwicklung, Mannheimer). — (Belian), AMZ 46, 29/30. — (Chop), S 77, 28/29. — (Einstein), ZfM 1, 10. — (Ergo), Cae 76, 16. — (Göhler), Ha 11, 7/8. — (Löbmann), GBl 44, 8/9 ff. u. Sti 13, 12. — (Moser), SM 17, 2. — (Müller), AMZ 46, 28 u. DMMZ 41, 29 u. RMZ 20, 29/30. — (Unger), NMZ 40, 21 u. MS 52, 9/10. — (Wellesz), MD 7, 7/8. — (Wetzel), MpB 42, 17/18. — Die R.sche Harmonielehre u. ihre Weiterbildung (Erpf), RMZ 20, 29/30. — R. u. die Musikgeschichte (Gurlitt), ZfM 1, 10. — R.s Analyse von Beethovens Klaviersonaten (Holle), NMZ 40, 17. — R. als Lehrer (Kreiser), RMZ 20, 29/30. — R. als Musikhistoriker (Kromolicki), MSfS 14, 4. — R. und die vergleichende Musikwissenschaft (Münnich), MSfS 14, 4. — R. und die Klavierpädagogik (Paul), MSfS 14, 4. — R. als Theoretiker (Riemann), MSfS 14, 4. — R. als Wiedererwecker älterer Musik (Steglich), ZfM 1, 10. — R. als Förderer der Hausmusik (Steglich), NZM 86, 29. — R.s Schaffen in den letzten 10 Jahren (Unger), NMZ 86, 29.
Riemann, Ludwig, s. Akustik, Riemann, H.
Riesenfeld, Paul, s. Oper.
Rietsch, Heinrich, s. Isaak, Martinskanon.
Riga. Das Rigaer Deutsche Stadttheater u. seine letzte Spielzeit (Hoffmann-Harnisch), DB 11, 11/12. — Drei Musiker (Lotichius, Kahde, Springer) des 17. Jhdts. in R. (Perl), ZfM 1, 12.
Ring, Franz, s. Form.
Ritter, Albert, s. Oratorium.
Roeder, Karl, s. Gesang.
Roemhildt, Johann Theodorich (Paulke), AfM 1, 3.
Roese, Heinrich, s. Wagner.
Rössel, Willy, s. Klavier.
Rossini (Reimerdes), NZM 85, 44/45.
Roethlisberger, Edmond † SMpB 9, 1.

Roll, Ludwig, s. Chorgesang, Wagner.
Rom. — Die päpstliche Kapelle unter Paul IV. (Weinmann), AfM 2, 1.
Romantiker s. Musik.
Romberg, Andreas (Mello), DMZ 48, 19.
Rosenthal, Felix, s. Klavier.
Rost s. Abt.
Rubinstein, Anton (Witt), NMZ 41, 6.
Rudolstadt. — Die Hofkapelle unter Lyra u. Graf (Engelke), AfM 1, 4.
Rückblicke. — R. u. Ausblick zur Zeitwende (Haböck), MpZ 8, 11/12.
Rüfer, Philipp †, Mz 1, 1.
Rueß, Joh., s. Stegreif.
Rutters, Herman, s. Musik, Tschaikowski.
Rutz, Othmar, s. Gesang.

S

Sachs, Curt, s. Gemshorn, Gitarre, Musik, Musikinstrumente, Musikwissenschaft, Streichinstrumente.
Sachse, L., s. Gluck.
Safanow, W. u. O. Fried (Haapanen), Säveletär, Helsingfors 1918, 6—8.
Sandberger, Adolf, s. Klavier, Oper.
Saß, August Leopold, s. Violine.
Sattler, W., s. Schleiermacher.
Sauer, Bruno, s. Mozart, Wagner.
Scaliger, Julius Caesar, ein beachtenswerter Musikästhetiker des Mittelalters (Frings), CO 54, 7/8.
Scriba, Ludwig, s. Musik.
Schabes, Leo, s. Kirchenmusik.
Schachleiter, Alban, s. Kirchenmusik.
Schaefer, Karl L., s. Hören, Pfeifen.
Schäfer, Oskar, s. Akustik, Wien.
Schaub, Hans F., s. Keußler.
Scheel, Josef, s. Gesang.
Schefold, Friedrich, s. Kirchenmusik, Stehle.
Schellenberg, Ludwig, s. Bach.
Schellenberger, Ernst Ludwig, s. Knab.
Schenker, Heinrich (Dahms), DMMZ 40, 32.
Scherber, Ferdinand, s. Weingartner, Wien.
Scherchen, Hermann, s. Petersburg.
Schering, Arnold, s. Besprechungen, Kirnberger, Leipzig, Musik, Reiche.
Scherl, Johannes, ein deutscher Tondichter des 15. Jhdts. (Hauber), AfM 1, 3.
Scherrer, Heinrich, u. seine Lautenkunst (Naber), L 2, 7/8.
Schiegg, Anton, s. Musikunterricht.
Schillings, Max v. (Richard), Mz 2, 1.
Schleiermacher, F. E. D. — Die Bedeutung der Singakademie zu Berlin für die liturgisch-musikal. Entwicklung Schleiermachers (Sattler), ZfM 1, 3.
Schleusog, Max, s. Besprechungen.
Schlicht, Ernst, s. Musikvereinigungen.
Schlösser, Rudolf, s. Wagner.
Schmid, Heinrich Kaspar (Einstein), KW 33, 1.
Schmid, Heinrich Kaspar, s. Schubert.
Schmid, Otto, s. Klavier, Maria Antonia, Mozart, Musik.
Schmidt, Ernst, s. Klarinette.
Schmidt, Karl, s. Musikunterricht.
Schmidt, Leopold, s. Dirigieren, Konzert, Musik.
Schmidtkonz, Max, s. Musikunterricht.
Schmidt-Marlissa, Fried, s. Lied.
Schmiedgen, J., „Das hohe Lied vom Tode" (Rehme), RMZ 20, 17/18.
Schmitz, Eugen, s. Bülow, Chamberlain, Futurismus, Graener, Lied, Musik, Pfitzner, Schreker, Strauß, Theater, Wagner, Weber.
Schmutzler, Ludwig, s. Löwenberg, Schreck.
Schneider, Max, s. Besetzung, Rezitativ.
Schnerich, Alfred, s. Haydn, Wien.
Schnyder, Ambros, s. Kirchenmusik.
Schnyder, Casimir, s. Musik.
Schoeck, O., s. a. Oper.
Schöne, E., s. Musikunterricht.
Schollenberger, H., s. Weber, J. R.
Scholz, Hans, s. Berlioz.
Schopenhauer, Arthur (s. a. Wagner). — Sch. und die Musiker (Harzen-Müller), Mz 2, 2.
Schorn, Hans, s. Brahms, Dirigieren, Melodie, Mozart, Oper.
Schreck, Gustav. — (Richter), Mitteilungen v. Breitkopf & Härtel, Juni 1918. — Erinnerungen an Sch. (Schmutzler), NMZ 40, 14.
Schreker, Franz (s. a. Oper). — Meine musikdramatische Idee, MdA 1, 1. — Sch., Eine Studie zur Kritik der modernen Oper (Bekker), Deutsche Bühne, Frkft. a/M., Jahrbuch 1. — Neues von Sch. (Schmitz), Ho 16, 9.
Schremmer, Wilhelm, s. Lied.
Schrenk, Walter, s. Konzert, Offenbach.
Schröder, Otto, s. Gesang, Luther.
Schröder, O., s. Walther.
Schröter, Oscar, s. Müller.
Schubert, Franz (s. a. Beethoven, Müller, W., Sonnleithner). — Sch. u. das deutsche Lied (R. W.), DMMZ 41, 24ff. — Ein Sch.-haus in Erdberg (Deutsch), Me 10, 13/14. — Sch.s Opus 1 (Deutsch), NMZ 40, 18. — Von den Stimmen zu Sch.s Messen (Deutsch), NMZ 40, 16. — Zu Sch.s „Deutscher Messe" (Deutsch), MD 7, 3/4. — Wie unsere Romantiker [Schubert, Weber, Schumann] in ihren Messen das Leben Jesu erzählen (Hirschberg), MD 6, 6. — Sch.s neuentdecktes Quartett (Schmid), ZfM 1, 3. — Sch.s Männerchöre (Teßmer), Ha 7, 11.
Schuberth, Jos., s. Musikunterricht.
Schünemann, Georg, s. Bach, Breitkopf, Freiberg, Lied, Offenbach, Oper.
Schürmann, Melchior †, SMZ 58, 19.
Schütz, Heinrich. Ein Albumblatt von Sch. (Werner), NMZ 86, 29.
Schütze, Erich, s. Musikunterricht.
Schulgesang s. Musikunterricht.
Schulz, J. A. P. — Sch.s „dänische" Oper (Seiffert), AfM 1, 3.
Schulze, Adolf. — (Hintzelmann), MpB 42, 21/22.
Schulze, Adolf, s. Gesang.
Schumann, Clara. — Ein Blick in die Sch.-Ausstellung zu Zwickau (Kreisig), NZM 86, 37. — Einige Briefe (Kreisig), NMZ 41, 3. — Ein Brief an Reinecke (Unger), NZM 86, 37. — Meine Erinnerungen an Sch. (Wendt), NZM 86, 37. — Sch. u. Richard Wagner (Witt), NZM 86, 37f. — Meine zweijährige Studienzeit bei Sch. (Wurm), NMZ 40, 23.
Schumann, Robert (s. a. Besprechungen, Schubert). — (Knab), Wä 2, 1. — (Wugk), Wä 2, 1. — Sch. der Dichter u. Kritiker DMZ 50, 45. —

T

Tabulatur s. a. Orgel.
Tanz. Stantipes u. Ductia (Moser), ZfM 2, 4. – Deutscher Tanz (Moser), Der Tag, Berlin 27./8. 1916. — Die Tänze des Mittelalters (Wolf), AfM 1, 1.
Tasteninstrumente s. Klavier.
Taubmann, Otto, „Porzia" (Storck), T 19, 10.
Taubmann, Otto, s. Notendruck.
Tempo rubato (Kamieński), AfM 1, 1.
Teichfischer, Paul, s. Kirchenmusik.
Tesche, Rudolf, s. Musiker, Musikpolitik.
Tessmer, Hans, s. Bach, Bruckner, Mahler, Schubert.
Tetzel, Eugen, s. Klavier.
Text s. a. Konzert.
Theater. Die visionäre Welt im Spiegel der Bühne (Abendroth), NMZ 41, 2. — Theaterkultur, -reform, -kunst (Band), NMZ 40, 6. — Kriegsschicksale des Theaters (Band), RMZ 20, 11/12. — Neue Tempel (v. d. Gabelentz), S 77, 2 f. — Über die Zukunft der ehemaligen Hoftheater (Holle), RMZ 20, 3/4. — Zur Th. und Konzertreform (Lossen) NZM 86, 11/12. — Theaterkultur u. Oper (Schmitz), Ho 16, 2. — Das T. der Zukunft (Unger), RZM 20, 23/24.
Theorbe. Etwas von der Th. (Naber), L 2, 5/6.
Thoma, Hans, u. die Musik (Unger), NMZ 86, 40.
Thierfelder, Albert, s. Musik.
Tiersot, Julien, s. Musik, Musikunterricht.
Tierstimmen. Von der Musik des Hahnenschreies (Ludwig), NMZ 41, 4.
Tinctoris, Joh., s. a. Besprechungen.
Tischer, Gerhard, s. Juristisches, Köln, Peters.
Törnudd, A., s. Hören.
Tonempfindungen DMMZ 40, 50 f.
Tonleitern. De Toonladders (Garms), Cae 76, 6 ff.
Tonwort s. Solmisation.
Trapp, Eduard, s. Methfessel.
Trompete s. a. Bach.
Trostdorf, M., s. Violine.
Trott, M., s. Lied.
Trotta-Treyden, H. v., s. Martucci, Perosi.
Trunk, Richard, Neue Lyrik von T. (Schwartz), RMZ 20, 21/22 f.
Tschaikowsky, Peter, u. wir (Niemann), DMMZ 40, 7. — Tsjaikofskiana (Rutters), Cae 76, 1 ff.
Tümpel, Wilhelm, u. sein hymnologisches Lebenswerk . . . (Nelle), Si 41, 10.
Tunder, Franz. T.s Solokantate „Ach Herr, laß deine lieben Engelein" (Dreier), Si 41, 5.
Turmblasen (v. Mojsisovics) KEK 33, 3/4 und Ki 30, 6.

U

Unger, Hermann, s. Form, Konzert, Musik, Musikpolitik, Othegraven, Reger, Theater, Unterhaltungsmusik, Wolfrum.
Unger, Max, s. Feldweg, Lied, Klengel, Loewe, Musik, Oper, Reinecke, Riemann, Schumann, Thoma.
Unterhaltungsmusik (Unger), RMZ 20, 42.
Urban, Erich, s. Operette.
Ursprung, O., s. Besprechungen.

V

Väisänen, A. O., s. Militärmusik, Musik, Musikinstrumente.
Valentin, Caroline, s. Reichhardt.
Vierteltonmusik (Storck), T 19, 18. — Musik mit Vierteltönen (Möllendorf), DMMZ 39, 38 f.
Vieweg, Reinhard, s. Wagner.
Villanella, Die Parodie in der — (Einstein), ZfM 2, 4.
Vink, Franz, s. Musik.
Violine (s. a.) Streichmelodion, Bach.
Viola. Die Bratsche (Coerper), ZfI 39, 30 f.
Violine. Im Konzertsaal vernachlässigte Violinliteratur (Buchbinder), DMZ 48, 11. — Der Bogendruck (Czerkas), MpB 41, 15/16 ff. — Neuerungen im Geigenbau 1916 u. 1917 (Großmann), DIZ 18, 1 ff. u. 19, 1 ff. — Cremona u. moderne Geigenbaukunst (Heermann) SMpB 9, 1. — Geigentechnische Feinheiten [beim Bau] (Meißner), (Barth), MIZ 28, 1 u. 36/39. — Der Violino piccolo (Moser), ZfM 1, 7. — Die Violin-Skordatur (Moser), AfM 1, 4. — Deutsche Schule im Geigenspiel (Saß), MpB 42, 19/20 ff. — Natürliche reine Intonation für die Geige (Trostdorf), NMZ 40, 1. — Die Geigenhaltung nach der Joachimschen Schule (Voigt), DMMZ 39, 33 ff.
Vivell, Coelestin, s. Gregor I., Musikterminologie.
Vogel, Moritz, s. Klavier.
Vogler, C., s. Breitenbach.
Voigt, Otto, s. Bach, Storm, Violine.
Voigt, Woldemar, s. Bach, Besprechungen.
Volk. Musik u. Volk (Jöde), DVo 1919, 5. — (Mersmann), AMZ 45, 47.
Volkmann, Robert, Die Chorwerke V.s (Richard), Ha 7, 4.
Volkslied s. Lied (s. a. Mederitsch, Wagner, Zuccalmaglio).
Volksgesang. Die Erziehung zur Selbsttätigkeit im zweistimmigen Volksgesange (Münnich), MSfS 14, 5.
Volksmusik. Der erzieherische Wert volkstümlicher Musikstätten (Brecht), NMZ 39, 24. — Musik u. Volk (Hörmann), NMZ 40, 23. — Volkschöre (Göhler), DMMZ 41, 33.
Voß, Fritz, s. Musikunterricht.

W

Waardt, P. de, s. Heuckerodt, Kriens.
Wächter, Heinrich (Klemetti), Säveletär, Helsingfors 1918, 6.
Wagenaar, Johan, Cae 76, 12.
Wagner, Johann Jakob, s. Beethoven.
Wagner, Peter, s. Besprechungen, Kirchenmusik, Musikvereinigungen, Noten.
Wagner, Richard, (s. a. Besprechungen, Keller, Koch, Musikvereinigungen, Nikisch). — W. u. Berlioz (Abendroth), NMZ 40, 24. — W.s sogenannter Pariser „Tannhäuser" (Altmann), AMZ 45, 40. — W. u. die Neuzeit (Göhlich), NMZ 40, 3. — Gurnemanz (Golther), BB 42, 10/12. — Die Erscheinung Christi im Rahmen des Wagnerschen Mythos (Groß), BB 42, 7/9. — Zusammenhänge in den ästhetischen Anschauungen Schopenhauers u. Wagners (Haller), BB 41, 4/8. — Die Bewegung gegen W.

Z

Zeitschrift für Musikwissenschaft

Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft

Neuntes Heft | 2. Jahrgang | Juni 1920

Erscheint monatlich. Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos, für Nichtmitglieder 24 Mark, Einzelhefte 2 Mark

Die Volksmusik der Araber von Biskra und Umgebung[1]

Von

Béla Bartók, Budapest

Im Juni des Jahres 1913 bereiste ich die Stadt Biskra und die sie umgebenden Oasen, und zwar: Sidi-Okba (10 km östlich von Biskra), Tolga (40 km südwestlich von Biskra) und El-Kantara (ungefähr 50 km nördlich von Biskra gelegen), längs der Bahnstrecke Biskra-Constantine.

Die arabische Musik, die wir aus verschiedenen Ausgaben[2] kennen, ist keine Volksmusik im strengsten Sinne des Wortes, sondern die Musik der städtischen Araber und allem Anschein nach ein Überrest der alt-arabischen Kunstmusik, welche in Ermangelung der Notenschrift mündlich fortgepflanzt wurde. Dieser Aufsatz handelt ausschließlich von arabischer Volks-, d. h. Bauernmusik, welche sich von der oben erwähnten wesentlich unterscheidet.

Vor allem muß ich auf zwei auffallende Eigenheiten hinweisen, die in unserer osteuropäischen Musik sozusagen gänzlich fehlen. Die eine ist die Anwendung der Schlaginstrumente als Begleitung fast jeder in festem Rhythmus vorgetragener Melodie[3], die andere, das seltsame Verhältnis der einzelnen Stufen der Tonleiter zueinander, welches nur selten auf unser diatonisches, bzw. temperiertes chromatisches Tonleitersystem zurückzuführen ist[4]. Ein System kann von den bisher uns zur Verfügung stehenden Angaben noch nicht aufgestellt werden: dieses Verhältnis wechselt nach Ort-

---

[1] Stadt und Oase Biskra liegt 200 km südlich von Philippeville, einer Hafenstadt Algiers.

[2] Wie z. B. E. N. Yafil, Répertoire de musique arabe et maure. Algier 1904. — Erich M. von Hornbostel, Phonographierte tunesische Melodien. Letztere Sammlung enthält zwanzig Melodien, teilweise Instrumentalmusik, teilweise gesungene, doch ohne Text wiedergegebene, darunter einige Volks-(Bauern-)melodien, auf welche wir noch zurückkommen.

[3] In Ungarn finden wir nur Spuren einer solchen, z. B. in den Kolinden (Weihnachtslieder) der Rumänen des Biharer Komitats (Trommel) oder in der Tanzmusik der Rumänen von Arad und Máramaros (pizzicato des Violoncello, bzw. einer mit zwei Saiten bespannten Gitarre).

[4] In der ungarischen Bauernmusik kommt, besonders auf H rtenflöten, öfters die neutrale Terz oder Sept vor; bei den Biharer Rumänen ist die Terz schwankend, bei denen der Bánát die Höhe des von „g" Grundton aus gerechnetem „b" und „cis". Doch beziehen sich diese Abweichungen auf die einzelnen Stufen der siebenstufigen Oktave, d. h. die Zahl der Stufen bleibt unverändert. Dem entgegen gibt es auf den Instrumenten der Nordafrikaner keine sieben Stufen; eine Oktave umschließt mehr als sieben Töne, ohne daß man die überschüssigen Töne als das Chromatisieren der diatonischen Stufen auffassen könnte.

schaften, Sängern, Instrumenten[1], so daß man in Versuchung gerät, es überhaupt als nicht ständig aufzufassen[2]. Einstweilen können wir uns nur darauf beschränken, bei der Notierung der Melodien die ungefähre Höhenabweichung der Töne im Vergleiche mit unserem chromatischen Tonsystem mit speziellen Zeichen zu belegen.

Der Beschreibung der Melodien lasse ich die der Instrumente vorangehen:

Blasinstrumente: 1. *Žäüáq*[3] (جواق = fifre[4]) entspricht der Hirtenflöte; 25 cm lang, aus Rohr verfertigt, hat fünf Fingerlöcher. Weniger verbreitetes Instrument.

2. *Gáṣba* (قصبة = flûte en roseau, qâf wird hier als g ausgesprochen): 62—63 cm lange, aus Rohr verfertigte Flöte, hat weder Pfropf noch Mundloch. Mit fünf bis sechs Fingerlöchern[5]. Sehr verbreitet. Ihre Tonfarbe gleicht annähernd jener des tiefsten Registers der Flöte. Ihre Tonleiter siehe bei Nr. 25—28 der Notenbeispiele.

3. *γeiṭa* (غيطة = hautbois): ein oboeartiges Instrument, aus Holz verfertigt; Länge ungefähr 35 cm, Durchmesser 2,5—3 cm. Durchmesser des Trichters 7,5 cm. Hat meistenteils sieben (manchmal nur sechs) Fingerlöcher, und nicht weit vom Trichter einige kleinere (vielleicht Stimm-) Löcher. Ihr Ton ist um vieles stärker als die tiefsten Töne der Oboe; in allen Registern fast gleich durchdringend und scharf, wirkt ihr Ton im geschlossenen Raume fast ohrzerreißend. Die Musikanten haben ein eigenes Verfahren, die Tondauer ohne Unterbrechung beliebig zu verlängern; allem Anschein nach pressen sie die Luft während des Atemzuges durch die Nase aus ihren aufgeblasenen Backen in das Instrument, um eine Luftpause zu vermeiden. Ihre Tonleiter siehe bei den Nrn. 29—32 der Notenbeispiele, die übrigens nicht viel besagen, da die Tonleiter dieses Instruments in verhältnismäßig kurzer Zeit, sogar während ein und desselben Vortrages, ziemlichen Schwankungen ausgesetzt ist, ja vielleicht absichtlich auf irgendeine, bisher unbeobachtete Weise geändert wird.

Saiteninstrumente. Außer der importierten Mandoline; welche ziemlich verbreitet ist, habe ich ein primitives Saiteninstrument gefunden, das *Gombrí* (قمبري = mandoline à deux cordes). Ihre zwei Saiten sind auf die verminderte Quint es′—a gestimmt. Die Saiten werden mit der Hand gezupft, auf der Es-Saite spielt man

---

[1] Ich habe die Tonleiter eines jeden Instruments phonographiert, allerdings mit einigen Beschwerden, weil ich den Musikanten schwer begreiflich machen konnte, was ich von ihnen wünschte. Schließlich mußte ich selber ihnen beim Plazieren ihrer Finger helfen. Es kam auch der höchst verwunderliche und einstweilen unerklärliche Fall vor, daß die eine oder andere *γeiṭa* (ein oboeartiges Instrument) abwärts eine ganz andere Tonleiter ergab, als aufwärts (Notenbeispiel Nr. 30, 32).

[2] Allem Anschein nach sind die Fingerlöcher auf diesen Instrumenten, ebenso wie auf den ungarischen Dudelsäcken, Hirtenflöten usw. nicht in mathematisch genauer Entfernung angebracht.

[3] Die Aussprachezeichen, die ich für arabische Wörter benutze, sind: ä = englisches ŭ, â = rumänisches â, ŭ = englisches w, ch = ح oder خ (arabisches Hâ oder Châ, welche beide zu unterscheiden mir nicht gelungen ist); γ = غ (arab. γên); q = ق (arab. qâf); ž = franzöſ. j (entspricht hier dem arab. ج gêm); š = deutsches sch (ش); z = franzöſ. z; ṣ = ص (arab. Ṣâd); ṭ = ط (arab. Ṭâ); ˏ = Betonungszeichen.

[4] Diese und die später noch angegebenen französischen Übersetzungen stammen aus: Belkassem Ben Sediras Dictionnaire Français-Arab und Petit Dictionnaire Arab-Français, Alger, Adolf Jourdan, Editeur.

[5] Auf einigen der *Gaṣba*-Flöten fand ich ein nachträglich eingebohrtes Loch (siehe Notenbeisp. 27; der mit NB. bezeichnete Ton wird durch ein derartiges Loch gebildet). Die *Gaṣba*-Spieler verstopfen das eine oder andere Loch, wenn sie dessen nicht bedürfen, mit einer wachsartigen Substanz, damit sie beim Spielen nicht auch auf diese Öffnung zu achten haben.

die Melodie, die A=Saite ergibt einen orgelpunktartigen ständigen Baß. Wird besonders von Kindern gespielt[1].

Schlaginstrumente. 1. *Darbúka* (دربوكة = tambourin! [Tontrommel]). Ein größerer Tonkrug ohne Henkel von ungefähr 20 cm Durchmesser, statt des Tonbodens ein ausgespanntes Fell. Wird unter dem Arm gehalten, mit beiden Händen abwechselnd gespielt, die rechte Hand schlägt planmäßig entweder die Mitte oder den Rand des Felles, die linke nur den Rand[2]. Auffallend groß ist der Unterschied in der Klangfarbe der beiden Schlagarten. Dieser Unterschied, dann die verschiedenen Betonungsmöglichkeiten, ferner das planmäßige Verteilen der Schläge zwischen rechter und linker Hand, bieten ein sehr ausgedehntes Feld für mannigfaltige Rhythmusmotive — selbst wenn das Metrum der einzelnen Schläge dasselbe bleibt. (Ebenso bei den Schlaginstrumenten *Bändír* und *Ṭábäl* [siehe weiter unten] zur Begleitung der *Kneja* und *qṣeida*-Gesänge [siehe weiter unten] wird fast ausschließlich *Darbuka* gebraucht.)

2. *Bändír*. (بندير = caisse). Eine Trommel von 50 cm Durchmesser, bei der nur eine Seite mit Fell überzogen ist (hat also nur eine Schlagfläche). Über der inneren Fläche sind zwei Schnüre ausgespannt, welche der Trommel einen raschelnden Klang verleihen. Wird mit dem Daumen und Zeigefinger der linken Hand gehalten, ersterer wird in ein Loch an der Seite des Instruments geführt. Geschlagen wird es mit dem dritten, vierten und fünften Finger der linken und zweiten, dritten, vierten, fünften Finger der rechten Hand. Der Daumen der rechten Hand ruht ebenfalls auf der Seite des Instruments. Die rechte Hand schlägt ebenso wie bei der *Darbuka* und dem *Ṭábäl* planmäßig die Mitte oder den Rand des Felles. Wird als Begleitung zu Gesang oder Instrumentalmusik gespielt.

3. *Ṭábäl* (طبل = caisse): entspricht unserer großen Trommel. Wird mit zwei Schlägeln gespielt, deren einer ein dünner, langer, biegsamer Stab, der andere ein kürzerer dicker Stab mit einem gebogenen Ende, dessen Biegung die Schlagfläche bildet. Wird fast ausschließlich als Begleitung zur *γeiṭa* gespielt.

4. In Sidi=Okba kam eine kleine, 11 cm hohe Pauke von 19 cm Durchmesser vor (das Gestell aus Kupfer), namens *Naqarat* (vielleicht aus dem Worte: نقرة = coup?). Wird mit zwei Holzschlägeln geschlagen. Ist dem Anschein nach weniger verbreitet.

Die Melodien können je nach der Gelegenheit, zu welcher sie gesungen werden, in drei Hauptkategorien eingeteilt werden:

1. *Knéja* (vielleicht γneja (?) aus dem Worte غنا = chant) — das eigentliche Lied der Araber. Dies sind Lieder weltlichen Inhalts, welche ohne besondere Gelegenheit gesungen werden. Zerfallen in zwei Hauptkategorien: a) rubato (ohne Schlaginstrument=Begleitung) und b) im festen Rhythmus gehaltene (mit Schlaginstrument=Begleitung vorgetragene[3]) *Kneja*-Gesänge. Jede dieser beiden Kategorien zerfällt noch in die Kategorien der Frauen= und Männer=*Kneja*-Gesänge[4].

---

[1] Weitere Saiteninstrumente fand ich nicht.

[2] Die Rollen der beiden Hände werden von manchen Spielern vertauscht.

[3] Es ist unbestimmt, ob rubato-Melodien auch mit festem Trommelrhythmus begleitet zu werden pflegen; mir wurden welche auch so vorgetragen, doch möglicherweise nur aus einem Mißverständnis (vielleicht wollte man auf meine Frage hin, ob diese Melodie auch mit Begleitung vorgetragen werden kann, aus reiner Zuvorkommenheit mir zeigen, daß man es auch so könne). Ebenso unbestimmt ist es, ob zu den im festen Rhythmus gehaltenen *Kneja*-Gesängen die Trommelbegleitung unbedingt hinzugehört oder bei gewissen Unterarten wegbleibt.

[4] Diese Kategorien und Unterkategorien nennt man in verschiedenen Gegenden verschiedenartig.

Die *Kneja*-Gesänge ohne Begleitung werden von einem Sänger allein vorgetragen oder von zweien als Wechselgesang; die *Kneja*-Gesänge der Männer von einem Sänger allein oder von einem Sänger und einem *Gaṣba*-(oder *Žăŭăq*-)Spieler alternative (nie zusammen) vorgetragen. Die im festen Rhythmus können von einem sich selber auf der *Darbuka* begleitenden Sänger oder mit derselben Begleitung als Wechselgesang von zwei Sängern oder Wechselspiel von Gesang und *Gaṣba* (in welchem Falle der Sänger die *Darbúka* schlägt) vorgetragen werden. Ob größere Mengen zusammen *Kneja*-Gesänge zu singen pflegen, konnte einstweilen nicht ermittelt werden.

2. *qṣeida* (قصيدة = poème arabe de 16 à 100 distiques) — Gesang religiösen Inhalts (meistenteils zur Lobpreisung eines Marabout[1]). Nur von Männern als Solo oder als Wechselgesang mit *Darbuka*-Begleitung im festen Rhythmus gesungen; unbestimmt, bei welcher Gelegenheit.

3. Instrumentale Tanzmelodien, ausschließlich mit Trommelbegleitung. Werden ohne Zweifel teilweise auch mit Text gesungen. Zerfallen in zwei Unterkategorien: a) eigentliche Tanzmelodien (nach denen getanzt wird), b) tanzartige Melodien, die zu bestimmten Gelegenheiten gespielt werden und nach denen nicht getanzt wird.

Außer diesen drei Hauptkategorien erwähne ich noch die Leichenmusik *Burda* genannt.

Unbestimmt ist es, ob wenigstens ein Teil der im festen Rhythmus gehaltenen *Kneja*-Gesänge nicht auch als Tanzmusik figuriert, ferner ob die instrumentalen Tanzmelodien nicht auch gesungen werden, und wenn ja, bei welcher Gelegenheit. Es gelang mir zwar, einige der letzteren auch mit Text gesungen zu phonographieren, doch ist zu endgültigen Feststellungen das Material noch viel zu gering[2].

Alle diese Kategorien weisen in den Melodien keine wesentlichen Charakerunterschiede auf, abgesehen davon, daß rubato-Melodien ausschließlich nur in der Gruppe der *Kneja*-Gesänge zu finden sind.

Tonleiter, Ambitus. Die *Kneja*-Gesänge bewegen sich ausschließlich, *qṣeida* und Tanzmelodie meistenteils nur auf zwei bis drei, eventuell vier benachbarten Stufen, d. h. ihr Ambitus ist sehr beschränkt (vgl. Hornbostel, Phonographierte tunesische Melodien, S. 31, 32). Die Überschreitung dieser Grenzen nach beiden Richtungen kommt zwar öfters vor, z. B. aufwärts als oberer, abwärts als unterer Wechselton (als Triller oder ähnliche Verzierung) oder das sehr häufige Hinuntergleiten am Ende der Melodienstrophe vom Schlußton auf dessen untere (verminderte?) Quint; (bei der instrumentalen Tanzmusik auch im Laufe der Melodiestrophe öfters). Doch sollen diese scheinbaren Ambituserweiterungen außer acht gelassen werden, weil wir bei der Feststellung des Ambitus nur die Haupttöne der Melodie in Betracht ziehen, nicht aber die verzierenden Sekundärtöne.

In Tolga ist das ohne Begleitung gesungene rubato-Lied *kneja sot* (vielleicht aus سّت = dame, demoiselle?), das im festen Rhythmus mit Begleitung gesungene *kneja dărz*. In El-Kantara fand ich folgende Benennungen: *γarbí* (vielleicht غربي = occidental?) (rubato-Männergesang mit *gaṣba* abwechselnd?); *rachbija* (?) (mit Begleitung?); *zekr* (vielleicht ذكر = mâle?) (ohne Begleitung?) *dărz* (vielleicht aus دراس = battage?) (Liebeslied ohne (!) Begleitung vorgetragen?) Die Bedeutung der drei letzteren Benennungen konnte ich nicht bestimmt feststellen.

[1] Marabout (arabisch (مرابط = Mrábăṭ) werden in Nordafrika die Derwische genannt.

[2] Bei den Rumänen von Máramaros konnte ebenfalls keine genaue Grenze zwischen gesungener Tanzmusik und im festen Rhythmus gehaltenen (dort „Hora" genannten) Melodien gezogen werden, trotz des ausgiebigen Materials.

Die Melodien von weiterem Ambitus, die in der Kategorie der *qṣeida*- und Tanzmelodien vorkommen, sind zweifelsohne kein autochthones Produkt der bereisten Gegend, sondern wurden importiert. Woher, konnte einstweilen nicht festgestellt werden, denn die Benennungen (wie z. B. Nuba aus Algier, Tanz der Kabylen usw.) bieten keinen festen Anhaltspunkt. Ein Teil, speziell die Tanzmelodien von größerem Ambitus, ist möglicherweise dem Einfluß der oben erwähnten städtischen Musik der Araber zuzuschreiben. Über die Herkunft der ebenfalls anscheinend importierten, einen größeren (fünf bis sechs Töne umfassenden) Ambitus aufweisenden *qṣeida*-Gesänge, die sich auf unseren Dur- oder Molltonleitern bewegen, sind wir bis jetzt völlig im Unklaren[1].

Musikalische Form. Außer dem beschränkten Ambitus spricht noch neben der Primitivität der Umstand mit, daß — hauptsächlich die Tanzmelodien — größtenteils nicht in ausgeprägte Melodie-Strophenzeilen zerfallen, sondern fortwährende Wiederholungen von kurzen ein- bis zwei-, eventuell vier-, fünf- bis sechstaktigen Motiven aufweisen. Oft bildet je ein Motivpaar mit zwei verschiedenen und sich gegenseitig ergänzenden Kadenzen eine Periode; letztere ist ihre langatmigste musikalische Form. Hier soll erwähnt werden, daß bei einigen instrumentalen Tanzmelodien in die fortwährende Wiederholung des Hauptmotivs in bestimmten Zeiträumen einige Zwischenspielartige Takte hineingefügt werden, welche in den einzelnen Stücken immer dieselben bleiben. In einigen Tänzen vereinfachte der eine oder andere Spieler dieses Zwischenspiel zu einem durch mehrere Takte ausgehaltenen langen Ton. Wieder bei anderen Instrumentalmelodien wird das herrschende Motiv hie und da von einem zweiten und sogar dritten Motiv abgelöst. In den meisten Fällen konnte nicht ermittelt werden, ob diese zwei oder drei Motive im festen Zusammenhang zueinander stehen im Rahmen einer Melodie.

In Sidi-Okba ging allen instrumentalen Tanz- und tanzartigen Melodien eine sich sonderbar windende rubato-Einleitung voran, ohne Trommelbegleitung[2]. Diese Einleitung macht beinahe den Eindruck eines Präludierens zum Einspielen des Instruments.

Rhythmik. Im Gegensatz zu der Primitivität des Ambitus und der Form steht die hohe Entwicklung des Rhythmus. Als von der osteuropäischen Volksmusik abweichendes Hauptkennzeichen müssen die in den Melodien mit festem Rhythmus oft vorkommenden Synkopen erwähnt werden. Sie kommen nicht nur in der bei uns üblichen Form vor, sondern es werden, ungewöhnlicherweise, kurze unbetonte mit langen betonten als Synkopen verbunden.

Sehr häufig sind die Melodien in $^6/_8$ ($^6/_4$)-Takt; es gibt auch solche von $^3/_4$ ($^3/_2$)- und $^2/_4$ ($^2/_2$)-Einteilung[3]. Kombinierte Takteinteilung kommt nicht vor (wenn auch zufällig einzelne von der Hauptmetrik abweichende Takte in der Melodie verstreut vorkommen, so kann das noch nicht als ständiger Taktwechsel aufgefaßt werden). Der Rhythmus der Takte ist entweder ein steigender (mit Auftakt) oder ein sinkender. Der Rhythmus der Melodiestrophen wird der Silbenzahl der metrischen

---

[1] Die sehr ausgeprägte Dur- und Molltonleiter weckt in uns den Verdacht eines westeuropäischen Einflusses. Dieser Hypothese widerspricht aber einerseits die geographische Lage, andrerseits die strenge Abgeschlossenheit der Araber selbst den französischen Eroberern gegenüber.

[2] Die sonderbare Wirkung wurde noch dadurch erhöht, daß das Instrument — die *γeita* — meistens (absichtlich) detonierte und solche Töne hervorbrachte, deren Höhe von der die Melodie bildenden Töne mehr oder minder abwich. Wie man dieses Detonieren zustande bringt, bleibt einstweilen unerklärt.

[3] Hier sei bemerkt, daß ich in manchen Fällen schwer zwischen $^3/_2$ und $^6/_4$ unterscheiden konnte.

Versstrophen angemessen, bzw. befolgt deren Veränderungen ebenso, wie im deutschen Volksliede.

Begleitung. Die Kompliziertheit des Rhythmus wird durch den Begleitrhythmus der Schlaginstrumente noch erhöht. Jede Melodie hat — mit wenigen Ausnahmen — nur einen Begleitrhythmus, welcher zweifelsohne streng zu der Melodie gehört und welcher in seltenen Fällen höchstens variantenartig die Form verändert. Rhythmusmotive gibt es in kleinerer Zahl als Melodien; mehrere Melodien haben gemeinsamen Begleitrhythmus.

Manchmal ist die Begleitung derart selbständig, daß sie fast ein eigenes Leben neben der Melodie lebt. In diesem — allerdings nur ausnahmsweise vorkommenden — Falle fehlt aller Zusammenhang zwischen Melodie und Begleitung (siehe Nr. 7 und die hinzugefügte Anmerkung)[1]. Weniger locker ist der Zusammenhang, falls wenigstens auf jeden kleinsten Taktteil der Begleitung ein Taktteil der Melodie fällt (z. B. Achtel auf Achtel), sollte auch das Motiv des begleitenden Rhythmus infolge plötzlicher Einschaltung eines Taktes oder Taktteiles (eventuell nur eines Achtels) in die Melodie eine Verschiebung erleiden (siehe Nr. 2b). Der Sänger schaltet z. B. in eine der Melodiestrophen einer $^4/_4$-taktigen Melodie einen halben Takt ein. Das $^4/_4$-taktige Motiv der Begleitung setzt unbeirrt fort und läßt die Einschaltung des halben Taktes ganz außer acht (siehe Nr. 12, 14, 23 usw.). Und schließlich entsteht eine sonderbare Polyrhythmik, wenn zwar gleichlange, doch in der Rhythmik voneinander völlig abweichende Melodie- und Begleitungsmotive vereinigt werden (siehe Nr. 55).

Tempo. Für das Tempo der *Kneja*- und *qṣeida*-Melodien kann einstweilen keine feste Regel aufgestellt werden; das Tempo ist bei den bisher bekannten sehr verschieden. Bei der instrumentalen Tanzmusik kann — wie wir später sehen werden — schon eher eine Regelmäßigkeit festgestellt werden. Das Tempo gewisser Tanzarten (*Săüia*, *Fäzzáj*) bleibt überall dasselbe.

Vortragsart der gesungenen Melodien. Diese kann ebenso schwer in Worten, wie mit Noten ausgedrückt werden. Eigentlich gibt uns nur das Anhören der Phonogramme eine genaue Vorstellung davon. Die *Kneja*- und teilweise die primitiveren *qṣeida*-Gesänge werden nämlich (besonders von Frauen) in einer glucksend-vibrierenden Art gesungen. Dies kann man wohl als trillerartige Verzierungen in Notenschrift fixieren, doch kann die Klangfarbe der Glucksläute unmöglich mit Zeichen veranschaulicht werden[2]. Der Gesang ist reich an Verzierungen, am häufigsten kommt der mit unterem oder oberem Wechselton gebildete Triller vor — manchmal statt Triller ein Tremolo mit unterer oder oberer Terz. Sehr häufig sind aus mehreren Tönen bestehende Melismen; in den primitiveren Gesängen bestehen sie aus einem stärker betonten Hauptton und einigen mit flüchtigerer Tongebung gesungenen Sekundärtönen — in den *qseida*-Gesängen mit weiterem Ambitus, aus mit gleichartiger Tongebung gesungenen Tönen.

Das Verhältnis des Textes zur Melodie. Dem Notieren der Texte standen auf meiner ersten Studienreise solche sprachlichen Schwierigkeiten entgegen, daß ich ihm zu meinem größten Bedauern entsagen mußte. Nur ganz selten gelang es mir, einige Textanfänge zu notieren. In dieser Frage kann ich also überhaupt keine Aufklärungen geben.

---

[1] Ähnliches finden wir in der Musik der Chippewa-Indianer (Francis Densmore, Chippewa-music II, Washington 1913).

[2] Die vorschlagartigen Glucksläute in der „Hora lungă“ der Rumänen von Máramaros sind z. B. ganz anderen Charakters.

Versuch einer Gruppierung der (instrumentalen) Tanzmelodien.

Von einer Gruppierung der *Kneja*-, bzw. *qṣeida*-Melodien mußte infolge der nicht genügenden Anzahl der gesammelten Melodien abgesehen werden. Dagegen wurde versucht, ein gewisses System zur Gruppierung der Tanzmelodien — 56 der Zahl nach — aufzustellen. Am entsprechendsten schien die dem Ambitus gemäße Gruppierung. Die so entstandenen Gruppen wurden der Struktur, bzw. der Länge der Motive nach in weitere Untergruppen geordnet.

Die Einteilung zeigt folgende Tabelle:

	Länge der Motive											
Ambitus	1 Takt	Periode von 1+1 Takt	2 Takte	Periode von 2+2 Takten	3 Takte	4 Takte	Periode von 4+4 Takten	5—6 Takte	7 und mehr Takte	Periode von 7+7 oder mehr Takten	Unklare Struktur	Total
3 Töne	5	1	5	2	2	1	—	1	—	—	1	18
4 „	—	2	5	3	—	—	—	—	—	—	—	10
5 „	1	—	2	4	1	2	—	—	—	—	1	11
6 „	—	—	—	4	—	2	—	1	1	1	1	10
7 „	—	—	—	1	—	—	—	—	2	2	—	5
8 „	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—	1
10 „	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—	1
	6	3	12	14		5	1		3	3		
Total:	9		26		3	6		3	6		3	56

Wie aus dieser Tabelle ersichtlich, sind die primitiven Melodien vorwiegend (sowohl hinsichtlich des Ambitus, als auch der Länge der Motive nach).

Ganz eigentümlich sind die Tänze, zu deren Begleitung abwechselnd zwei obligate Rhythmusmotive dienen (alle aus der Gruppe mit dreitönigem Ambitus). Zu dieser Gruppe gehören: alle *Šaŭia*-Tänze, ein *Fäzzàj*, zwei marschmäßige Hochzeitsmelodien und eine Melodie angeblich mit Text. (Meine Sammlung enthält acht solcher Melodien.) Der Hauptbegleitungsrhythmus (in den Notenbeispielen mit I. bezeichnet) ist — mit einer Ausnahme[1] — bei jeder dieser Melodien derselbe, ebenso der zweite. Letzterer tritt in gewissen Zeiträumen in einem beliebigen Takte auf, um nach einigen Takten wieder dem Hauptrhythmus den Platz abzutreten, — oder erscheint nach dem Auftreten des oben erwähnten Zwischenspieles, bzw. des dieses vertretenden lang ausgehaltenen Tones und kehrt mit dem Hauptmotiv der Melodie zum Hauptrhythmus zurück[2]. Der zweite Rhythmus, der als selbständige Begleitung nie vorkommt, hat einen eigentümlich feierlichen Charakter und macht den Eindruck, als ob er den Hörer in eine gewisse Spannung versetzen wollte, die nur mit dem Auftreten des Hauptrhythmus aufhört. (Einen ähnlichen Effekt verursacht z. B. die Auflösung einer Dissonanz in einer Reihenfolge von Akkorden.) Ohne Zweifel existiert ein Zusammenhang zwischen Choreographie und dem Abwechseln der beiden Rhythmen, doch hatte ich leider keine Gelegenheit, dem nachzuforschen.

---

[1] Einer rubato-Melodie, Nr. 34 der Beispiele. [2] Der Wechsel in der Melodie und dem begleitenden Rhythmus erfolgt nicht genau zu derselben Zeit: meistens wechselt die Melodie etwas früher als die Begleitung.. NB. Der Vortrag fängt sehr oft mit dem zweiten Rhythmus an.

Nr.	Benennung der Tanzmelodien	Stückzahl	Ort der Aufnahme	Takteinteilung	Tempo	Ambitus
1	Šaŭia-Tanz[1])	4	B., B., El., S.,	2/2	𝅗𝅥 = 96—104	3
2a)	Făzzáj (Gewehr-Tanz[2])	4	1. 2. 3. 4. B., B., El., S.,	1. = 6/4 2. = 6/4 3. = 6/4 4. = 2/2	1. 2. 3. 𝅗𝅥. = 85—90 4. 𝅗𝅥 = 126	3, 4, 3, ?
2b)	Făzzáj (mozabit)	1	B. II.	4/4	𝅗𝅥 = 91	4
3	Tregl baród[3]) (Gewehr-Tanz)	1	T.	3/2	𝅗𝅥 = 135	4
4	Marsch-artige Hochzeits-Musik	3	1. 2. 3. B. El. S.	1. rubato-artig 2. = 4/4 3. = 6/4	1. 𝅗𝅥 = 128 2. 𝅗𝅥 = 116 3. 𝅗𝅥. = 108	3, 3, 5
5	Tuggurt-er[4]) Bokállăl	4	B., B., B., El.	1. 2. = 3/2 3. = 6/4 4. = 3/2	1. 𝅗𝅥 = 94 2. 𝅗𝅥 = 82 3. 𝅗𝅥. = 66 4. 𝅗𝅥 = 96	3, 3, 4, 5
6	Sa dăŭia	2	1. 2. T., T.	1. = 3/2 2. = 6/4	1. 𝅗𝅥 = 86 2. 𝅗𝅥. = 116	3, 4
7	Bauchtanz	1	El.	3/2	𝅗𝅥 = 50	3
8	Negertanz	1	El.	2/2	𝅗𝅥 = 103	3
9	L'Hedd (Schießpulver-Tanz?!)	1	El.	2/2	𝅗𝅥 = 132	4
10	Wüstentanz	1	El.	6/4	𝅗𝅥. = 110	4
11	Uargla-er[5]) Tanz	1	El.	2/2	𝅗𝅥 = 96	4
12	Tanz der Mozabiten[6])	3	B. T. El.	2/2	𝅗𝅥 = 94—98	6, 5, 5
13	Derwisch-Tanz	2	1. 2. S. El.	2/2	1. 𝅗𝅥 = 90—130 2. 𝅗𝅥 = 65	5, 3
14	Säbeltanz	1	El.	6/8	♩. = 98	6
15	Frauen-Hochzeitstanz	1	S.	6/4	𝅗𝅥. = 67	6
16	Bokállăl aus der Umgebung von Ued-Rieg[7]) (Negertanz?)	1	S.	6/8	♩. = 120	6
17	Tanz der Kabylen[8])	3	1. 2. 3. T., El., El.	1. 2. = 4/4 3. = 3/2	1. 2. 𝅗𝅥 = 120 3. 𝅗𝅥 = 106	6, 7

[1] Fußnoten 1—8 siehe Seite 497.

	Nr.	Benennung der Tanzmelodien	Stückzahl	Ort der Aufnahme	Takteinteilung	Tempo	Ambitus
Verschiedene Nuba[9] Nr. 18	a)	Hochzeits-Nuba	3	1. 2. 3. T., S., El.	1. 2. = 6/4 3. = 2/2	1. 𝅗𝅥. = 78 2. 𝅗𝅥. = 76 3. 𝅗𝅥 = 76	3, 5, 5
	b)	Rennen-Nuba[10])	4	1. 2. 3. 4. B., T., S., El.	1. 2. 3. = 6/4 4. = 5/2	1. 𝅗𝅥. = 62 2. 3. 𝅗𝅥. = 76 4. 𝅗𝅥 = 95	4, 5, 5, 6
	c)	Nuba des Sidi Abd-äl-Kader[11])	1	B.	2/2	𝅗𝅥 = 110	3
	d)	?	2	El., B.	1. = 6/4 2. = 2/2	1. 𝅗𝅥. = 74 2. 𝅗𝅥 = 96	4, 7
	e)	Nuba des Salhem[12])	1	El.	4/4	𝅘𝅥 = 90	6
	f)	Nuba des Marabu von Konstantin	1	B.	2/2	𝅗𝅥 = 106	6
	g)	Nuba Salahbei	1	B.	6/4	𝅗𝅥. = 71	7
	h)	Kirchliche Nuba	1	B.	6/4	𝅗𝅥. = 73	7
	i)	Nuba zidăn[13])	1	B.	2/2	𝅗𝅥 = 115	7
	j)	Nuba aus Algier	1	B.	3/2	𝅗𝅥 = 113	8
	k)	Türkische Nuba[14])	1	B.	3/2	𝅗𝅥 = 92—124	10

In der Benennung der Tanzmelodien, bzw. einzelner Tanzarten herrscht eine gewisse Uneinigkeit; in verschiedenen Gegenden werden die Tänze verschieden genannt oder es werden gewisse Benennungen verwechselt[15].

[1] *Šaŭia* (franz. Chaouïa) soll arabisch „Hirt" oder „Hirtenvolk" bedeuten; mit diesem Worte bezeichnen die Araber jene Berberstämme, die die Berggegend von Džebel Orés (nördlich von Biskra, östlich von El-Kantara) bewohnen.

[2] Von andern Musikanten als eine Art Einladungsmusik zur Hochzeitsfeier bezeichnet.

[3] Besser vielleicht „barúd": بارود = poudre (Schießpulver).

[4] Tuggurt, eine Oase der Sahara, liegt etwa 150 km südlich von Biskra.

[5] Ŭargla, eine Oase der Sahara, liegt etwa 300 km südlich von Biskra.

[6] Ein Berberstamm in der Umgebung von Gardaja, etwa 300 km südwestlich von Biskra.

[7] Name eines Flusses.

[8] Berberstämme zwischen Algier und Philippeville.

[9] نوبة wird von den Arabern eine „Suite" gewisser Musikstücke genannt (darunter eine Art Präludium, Ouvertüre usw.). Hier jedoch versteht man unter *Nuba* nur ein einzelnes Musikstück.

[10] Von meinem arabischen Dolmetscher als „Nuba de course" bezeichnet.

[11] Vielleicht des berüchtigten Truppenführers Abd-El-Kader (1807—1883).

[12] Name eines „Marabu". Diese, ferner die unter f) und h) angegebene *Nuba* werden wahrscheinlich bei religiösen Zeremonien vorgetragen.

[13] Mit „zidăn" bezeichnen die Araber eine ihrer Skalen (vgl. Yafils oben genanntes Werk).

[14] Stammt aus der Zeit der türkischen Herrschaft.

[15] Z. B. wurde mir ein und derselbe Tanz in Sidi-Okba und El-Kantara als Hochzeits-*Nuba*, in Tolga als Rennen-*Nuba* vorgetragen. Die Benennungen *Šaŭia* und *Kabil* werden auch ständig verwechselt.

Wie aus der Tabelle ersichtlich, haben einige Tanzarten die gleichen charakteristischen Eigenschaften, Tempo oder Rhythmus oder beide zusammen in jeder Nummer einer Gruppe. Die primitivsten sind die unter Nr. 1—4, die am wenigsten primitiven die *Nuba*.

Die Primitivität der *Kneja*- und der meisten *qṣeida*-Gesänge berechtigt uns zu der Annahme, daß auch von den Tanzmelodien die primitiveren (diejenigen, deren Ambitus aus drei bis vier Tönen besteht, (in erster Reihe die *Šaŭia*-, *Făzzaj*- und Hochzeitstänze) das Originalprodukt der bereisten Gegenden, die andern, wie auch aus ihren Benennungen hervorgeht, allem Anschein nach importierte Melodien sind. In erster Reihe gilt dies für die *Nuba*, welche zweifelsohne der oben erwähnten arabischen Kunstmusik stammen und hier vereinfacht wurden.

Notenbeispiele

Zeichenerklärung

1. Da der überwiegende Teil der Melodien eine Tonleiter hat, deren Töne von unserem Zwölfton-System abweichen, konnten die Vorzeichungen nicht in der üblichen Art angewendet werden. Statt dessen bringe ich am Anfange jeder Melodie die Leiter der Töne, die in der betreffenden Melodie vorkommen, und zwar mit kleinen Notenköpfen die nur flüchtig berührten, mit großen Notenköpfen die eigentlichen Töne der Melodie, die bei Feststellung des Ambitus in Betracht kommen. Das +-Zeichen über einer Note der Tonleiter bedeutet die Erhöhung des betreffenden Tones um weniger als 1/4 Ton, welches Erhöhen aber unser Ohr noch ganz klar unterscheidet; o-Zeichen senkt den Ton auf analoge Weise. ♭/2 senkt, ♯/2 erhöht um einen 1/4 Ton. Diese in der Tonleiter angegebenen Abweichungen sind für die ganze Melodie gültig.

2. Die bei der Beschreibung der Melismen erwähnten flüchtigen, mit schwächerer Tongebung gesungenen Töne zweiten Ranges schrieb ich mit kleinen Notenköpfen. Sie sollen in ihrem vollen Werte, der vom Werte des mit ihnen mittels Bogen verbundenen und mit großem Notenkopfe geschriebenen Hapttone abgerechnet wird, gelesen werden, z. B. [Notenbeispiel] = [Notenbeispiel].
Falls sie aber mittels Querbalken mit dem Hapttone verbunden sind, behalten sie ihren vollen Wert, z. B. [Notenbeispiel].

3. Bei gesungenen Melodien sind nur die mittels Bogen verbundenen zwei (oder mehr) Töne Melismen, d. h. diese Töne werden auf eine Silbe gesungen.

4. [Notenbeispiel] Hier will das ⟍ Zeichen ein Gleiten des Tones (portamento) andeuten. Die Anfangshöhe des Gleitens ist ungefähr um die Notenhöhe, in der das Zeichen ⟋ beginnt, die Endhöhe, in der es aufhört. Die Zeitdauer des Gleitens ist unbestimmt, erstreckt sich ungefähr auf den halben Wert der Note.

5. Die kleine Fermate 𝄐 bezeichnet eine kaum merkliche Dehnung, ungefähr im halben Werte der Note; die große, allgemein übliche Fermate 𝄐 verdoppelt ungefähr die Dauer des Tones. Das ◡ Zeichen über Notenköpfen oder Pausen deutet eine kaum merkliche Kürzung derselben an.

6. Die instrumentalen Nummern sind legato zu lesen, falls durch ·, – oder Bogen nicht anders bezeichnet.

7. Bei der Notierung der Trommelbegleitung wurden die Schläge folgendermaßen notiert:

rechte Hand, am Rande des Felles gespielt [Notenbeispiel]
" " in der Mitte " " "
linke Hand . . . .

Bemerkungen zu den Beispielen.

1. Die Höhe der Töne des vierten Taktes ist unsicher. Die Melodie besteht aus zwei beinahe gleichen Teilen: $a + a_1$ (4 + 3, bzw. 3 + 4 Takte). — Vorgetragen von einem Manne (ursprünglich um eine kleine Sext tiefer).

2. a) b) besteht aus zwei gleichen Teilen: a + a (3 + 3 Takte). — a) Vorgetragen von Turkuia bât Saſi (aus Sidi Barkat) und Fatna ban Tachémed (aus M'Eid), etwa 22—24jährigen Mädchen. (Ursprünglich um eine kleine Terz tiefer.) — b) Variante des vorhergehenden, vorgetragen von Lachdar ban Milud (aus M'Eid),, etwa 25jähriger Mann. (Ursprünglich um eine Quinte tiefer.) Tempo giusto.

3. In den weiteren Strophen mit unwesentlichen Abweichungen besteht die Melodie aus zwei beinahe gleichen Teilen: $a + a_1$ (2 + 2 Takte); a_1 wird dreimal wiederholt. — Vorgetragen von den Sängern der Nr. 2a). (Ursprünglich um eine große Terz tiefer.)

4. Wurde folgendermaßen vorgetragen: I. Str. Gesang; I. Str. *Žäŭäk*; II. Str. Gesang; II. Str. *Žäŭ^äk*; III. Str. (hier nicht veröffentlicht) Gesang. Die Form ist ziemlich schwankend. — Vorgetragen vom Sänger des 2b). a): gesungen (ursprünglich um eine Quint tiefer); b): gespielt auf dem „zauaq".

5. a) b) Den mit Thesis beginnenden Melodieteilen geht gewöhnlich ein mit minderer Tongebung hervorgebrachter, flüchtig gesungener „Flüster-Auftakt" auf *ä*-Laut voran. (Ähnliches Verfahren trifft man bei den Rumänen allgemein, bei den Magyaren und Slovaken hauptsächlich bei Sängern höheren Alters an.) Die Melodie besteht aus einer Periode von 3 + 3 Takten. — Als Wechselgesang vorgetragen: a) von einer etwa 24jährigen, b) von einer etwa 45jährigen Frau. (Ursprünglich um eine kleine Terz tiefer.)

6. Besteht aus zwei Teilen: a + b (8 + 9 Takte). — Vorgetragen vom Sänger des 2b). (Ursprünglich um eine Quart tiefer.)

7. Recht eigentümlich wirkt das im Verhältnis zum Tempo der Melodie vollständig irrationelle Tempo des Begleitmotivs. Die Melodie besteht aus einer Periode von 1 + 1 Takten. — Vorgetragen von der ersten Sängerin des 2a) (ursprünglich um eine große Terz tiefer) mit Darbuka-Begleitung.

8. Ist ein ungegliederter Satz von 6 Takten. — Vorgetragen von den Sängerinnen des 2a) (ursprünglich um eine große Terz tiefer) ohne Begleitung.

9. Besteht aus einer Periode von 3 + 3 Takten. — Vorgetragen vom Sänger des ersten (ursprünglich um eine verminderte Quint tiefer), ohne Begleitung.

10. Besteht aus zwei beinahe gleichen Teilen: $a + a_1$ (7 + 8 Takte). Als Wechselgesang vorgetragen von den Sängerinnen des 5. (Original-Tonhöhe) mit Bandir-Begleitung der zweiten Sängerin. Der Wechsel der Vortragenden erfolgte stets im letzten Takte der Melodie, infolgedessen der Schlußtakt und der Anfangstakt der Nachbarstrophen stets zusammen klangen.

11. Besteht aus zwei Teilen: a + b (4 + 4 Takte); b gliedert sich in zwei gleichlange Teile: $\alpha + \beta$ (2 + 2 Takte). — Vorgetragen vom Sänger des a). b) (Ursprünglich um eine Quinte tiefer) mit Darbuka-Begleitung.

12. Besteht aus fünf ungegliederten Takten. Infolge Dehnung der letzten Note entsteht aus dem letzten Takte ein $^9/_8$-Takt; die Begleitfigur dagegen geht als $^6/_8$ ungestört ihres Weges. — Vorgetragen vom Sänger des 2b) (ursprünglich um eine kleine Sext tiefer) mit Darbuka-Begleitung.

13. Besteht eigentlich aus sechs ungegliederten Takten, wozu noch als siebenter Takt der ausgehaltene Schlußton kommt. Auf diese Weise wurde die Melodie von dem ersten Sänger vorgetragen, der zweite indessen wiederholte die sechs Takte und brachte erst nach der Wiederholung den ausgehaltenen Schlußton als dreizehnten Takt. Der Wechsel der Vortragenden erfolgte wie bei Nr. 10. — Vorgetragen als Wechselgesang von Achmad ban Dzedaj, 35-, und Mahammed ban Lagha, 45jährigen Männern, mit Bandir-Begleitung des letzteren in Tolga. (Ursprünglich um eine kleine Sext tiefer.)

14. Besteht aus einer freien Einleitung der Gaṣba und der eigentlichen Melodie (deren Anklänge schon in der Einleitung enthalten sind); letztere zerfällt in zwei gleiche Teile: a + a (2 + 2 Takte) und dem Schlußton als fünften Takt. Vom II° an zeigt der erste Takt eine kleine Veränderung. Die Begleitung spielt auch hier wie in anderen ähnlichen Fällen unverändert im $^2/_4$-Takt, unabhängig vom Taktwechsel der Melodie. — Vorgetragen als Wechselgesang zwischen Gasba (erster Mann) und Gesang (zweiter und dritter Mann), (Original-Tonhöhe) mit Bandir-Begleitung (dritter Mann). Aus Tolga.

15. Die weiteren Strophen bieten unbedeutende Abweichungen. Die Melodie besteht aus einer Periode von 6 + 6 Takten. — Vorgetragen als Wechselgesang zwischen Gasba und Gesang von Alli

ban Charfalla und Hammastir bal Asi, zwei Männern in Tolga (Original-Tonhöhe) mit Bandir-Begleitung des letzteren.

16. Besteht aus der kaum veränderten fortwährenden Wiederholung eines Motives von zwei Takten. — Vorgetragen von einem Manne in El-Kantara (ursprünglich um eine Quint tiefer) mit Bandir-Begleitung.

17. Besteht aus drei Teilen ziemlich gleichen Inhalts; $a + a_1 + a_2$ $(2 + 5 + 4)$; a_2 wurde dreimal wiederholt. — Vorgetragen vom Sänger des 2 b) (ursprünglich um eine Quint tiefer) mit Darbuka-Begleitung.

18. Besteht aus drei Teilen ziemlich gleichen Inhalts: $a + a_1 + a_2$ $(1 + 2 + 2$ Takte) und dem abgleitenden Schlußton als sechsten Takt. — Vorgetragen von einem Manne in El-Kantara (ursprünglich um eine kleine Sext tiefer) mit Bandir-Begleitung.

19. Besteht aus zwei beinahe gleichen Teilen: $a + a_1$ $(5 + 5$ Takte); jeder der Teile besteht aus zwei gleichen Taktpaaren $(\alpha + \alpha)$ und einem Schlußtakt. — Vorgetragen vom Sänger des 18. (ursprünglich um eine große Sext tiefer) mit derselben Bandir-Begleitung.

20. Die weiteren Strophen mit nur unbedeutenden Änderungen. Die Melodie besteht aus einer Periode von $3 + 3$ Takten. — Vorgetragen von einem Manne in Sidi-Okba (ursprünglich um eine große Sept tiefer), ohne Begleitung.

21., 22., 23., 24. gehören zu der Gruppe der *qṣeida*-Melodien von größerem Ambitus. Sie bewegen sich im Rahmen der europäischen diatonischen Tonleiter, weshalb wir bei der Notierung die übliche Vorzeichnung angewendet haben.

21. Vorgetragen vom Sänger des a). b) mit Darbuka-Begleitung (ursprünglich um eine kleine Sext tiefer).

22. Ursprünglich um eine kleine Sept tiefer; dieselbe Begleitungsfigur.

24. Vorgetragen von einem Manne in Sidi-Okba (ursprünglich um eine große Sept tiefer) mit Darbuka-Begleitung.

Tanz-Melodien.

Die folgenden Beispiele — ebenso wie die Tonleitern Nr. 29—32 — wurden auf der γeita mit Bandir- oder Tabal-Begleitung von folgenden Männern vorgetragen. In Biskra I von Žaballa bän Sädok, 36jährig, aus Sidi-Okba, und Táhär bän Sáid aus M'Cid (Begleitung); in Biskra II von Sedr Brlatui aus Šeira und Abdrachmen Krama Tbabli aus Sidi-Bärkat (Begleitung); in Tolga von zwei einheimischen Männern; in Sidi-Okba ebenso; in El-Kantara von Bälgäsis bäl Mäsäud, 35jährig, und Abdallah bän Mähammed, 27jährig (Begleitung), beide einheimisch.

33 a) mit Text gesungen, ohne Begleitung.

33 b). Besteht aus einem Motiv von einem Takte. Eigentümliche Erweiterung dieses Motivs ist ersichtlich unter a).

35. Besteht aus dem unregelmäßigen Wechsel von drei Motiven.

36. Besteht aus einem Motiv von einem Takte.

37., 38. Besteht aus einem Motiv von zwei Takten; die ständige Wiederholung wird zeitweise durch die Einschaltung eines ausgehaltenen des″ (bzw. d″) unterbrochen; bei 37. einmal irrtümlich ces″.

39. Besteht aus einer Periode von $2 + 2$ Takten.

40. Besteht aus einem Motiv von einem Takte.

41. Besteht aus einem Motiv von drei Takten, welches zum Beginn in einer gewissermaßen improvisierenden Form erscheint.

42. Besteht aus einem Motiv von vier Takten, dessen Schlußton während eines fünften Taktes ausgehalten wird. Die ständige Wiederholung dieses Motivs wird zeitweise durch das (mit ⌐Zw.¬ bezeichnete) Zwischenspiel unterbrochen.

43. a) besteht aus einem Motiv von fünf Takten; in b) wird dieses Motiv häufig zu sieben bis acht Takten erweitert, zeitweise erscheint ein aus ähnlichen Elementen bestehendes Zwischenspiel „quasi rubato“ (bezeichnet mit ⌐Zw.¬). — a) mit Text gesungen, ohne Begleitung (ursprünglich um eine große Terz tiefer). b) instrumental: quasi rubato ed improvvisando l'introduzione.

44. Besteht aus einem Motiv von vier Takten (häufig auf drei Takte verkürzt), dessen Wiederholung zeitweise durch ein lang ausgehaltenes d″ unterbrochen wird.

45. Besteht aus einem Motiv von zwei Takten, dessen Wiederholung zeitweise durch ein Zwischenspiel (⌐Zw.¬) unterbrochen wird.

46. Besteht aus einem Motiv von zwei Takten, welches zum Beginn in einer „quasi improvisando“-Form erscheint.

47. Besteht aus einer Periode von $1 + 1$ Takten.

48. Besteht aus einer Periode von 1 + 1 Takten.

49. Besteht aus einer Periode von 2 + 2 Takten. NB. Der Rhythmus ist mit unserer Notenschrift nicht genau wiederzugeben, da ♩. ♪ ♩ zu ♩ ♫ (2), 𝅗𝅥 ♫ zu ♩. ♪ (2), ♩ ♫ ♩ zu ♫ ♩ (2) neigt.

50. Besteht aus einer Periode von 2 + 2 Takten.

51. Besteht aus einer freien Einleitung (von NB.* bis NB.**), während welcher das Instrument — scheinbar absichtlich — unregelmäßig detoniert. Ihr folgt dann die eigentliche Melodie (bereits im angegebenen Tonleiterschema), welche sich in einen mit A bezeichneten einleitenden Takt, in das mit B bezeichnete, öfters wiederholte Hauptmotiv von zwei Takten, und in ein mit C bezeichnetes Zwischenspiel von acht bis zehn Takten gliedert.

52. Besteht aus einem Motiv von drei Takten, dessen ständige Wiederholung zeitweise durch das Zwischenspiel (letzteres beschränkt sich öfters nur auf ein lang ausgehaltenes d″) unterbrochen wird. NB. Dasselbe Zwischenspiel kommt in Nr. 54 und in zwei hier nicht mitgeteilten Rennen-Nuba aus Sidi-Okba und Tolga vor.

53. Besteht aus einem Motiv von dreieinhalb Takten (häufig um 1—2—3 Takte verlängert) und einem Zwischenspiel.

54. Besteht aus einem Motiv von zwei Takten und einem Zwischenspiel (vgl. hiezu die Bemerkung zu Nr. 52).

55. Besteht aus einer Periode von 2 + 2 Takten.

56. Besteht aus einer Periode von 2 + 2 Takten.

57. Besteht aus einer Periode von 2 + 2 Takten, deren eine Hälfte, zeitweise zu drei Takten erweitert, als Zwischenspiel auftritt. — Wird beim festlichen Einzug in die Moschee gespielt.

58. Von unklarer Form.

59. Besteht aus einem Motiv von fünf Takten.

60. Besteht aus einer Periode von 4 + 4 Takten, deren zwei letzten Takte sich zeitweise zu einem $^2/_4$-Takt verkürzen.

61. Besteht aus einer Periode von 2 + 2 Takten und einem Zwischenspiel.

62. Besteht aus einer Periode von 7 + 7 Takten.

63. Besteht aus einer Periode von 7 + 8 Takten.

64. Besteht aus einem Motiv von fünf Takten und einem Zwischenspiel.

65. Von unklarer Form.

Kneja-Melodien in „tempo rubato"

(quasi parlando)

1. Kneja dârz

El-Kantara.



2. Frauen-Kneja: Hochzeitsgesang.



2b Variante.

Tempo giusto (!!) ♩ = 116

Tonleiter

1. Str.

Darbuka

2. Str.

NB statt [Notenbeispiel] wird manchmal auch [Notenbeispiel] geschlagen.


3. Liebeslied „Săi känezénet...“
Tonleiter
♪ = 134
4.
a) Tonleiter
♩ = 138
1. Str.
2. Str.
b) Tonleiter
1. Str.
2. Str.
5. Hochzeitslied
Aus Tolga
Tonleiter
♩ = 120
1. Str.
ă, Hu - bu dar - bă ni-jă ă,
2. Str.
6. Männer-Kneja
Tonleiter
♩ = 176

Kneja-Melodien in „tempo giusto"




usw.
NB statt
auch
12. Weiber-Kneja
Tonleiter
= 63
1. Str.
Darbuka
2. Str.
usw.
13. Kneja-dârz „Ahlilizam..."
Tonleiter
2. Sänger.
= 70
1. Sänger.
1)
sempre simile
2. Sänger
1. Sänger
1.
2.
2. Str.

14. „Kord el hămmăm...“



15. „Knab bâl Äši....“

Tonleiter Gasba = 136

Băndir



Qseida-Melodien.

16. *Lobpreisung des Sidi Măhămmed Leid*
Marabu von Tmassin

Tonleiter

♩ = 130

1. Str. 2. Str. 3. Str.

Bändir

sempre simile

17. *„Rabbi dăum…"*

Tonleiter

♩ = 86

Darbuka

sempre simile

1) Var. 1)

18. *Lobpreisung des Sidi Äli băn Äsmăn*
Marabu von Tolga

Tonleiter

♩ = 120

1. Str. 1) 2)

Bändir

sempre simile

2. Str. 1) 2) 3. Str. 1) 4. Str. 1) 2)


19. Marabu-Tanz
Tonleiter
♩ = 124
1. Str.
1)
2. Str. 1)
20. Lobpreisung des Marabu von Tolga
Tonleiter
♩. = 76
21. Lobpreisung des Măchmud ăs Sultani
berühmten Marabu von Tunis
♩ = 98
Măch - mud ăs Sul - ta - ni, Măch - mud ăs Sul - ta - ni,
Darbuka
Măch - mud ăs Sul - ta - ni.
22. Lobpreisung des Măchmud ăs Sultani
berühmten Marabu von Tunis
♩ = 97
1 Str.
Băs - măn la - hi tka - ŭa kă - ra - mi Băs - măn la - hi tka - ŭa kă - ra - mi
1)
2. Str. 1)
4. Str. 1)
23. Lobpreisung des Măchmud ăs Sultani
berühmten Marabu von Tunis
♩. = 160
Măch - mu - du ja Su - ta - - - ni, Măch - mu - du ja Su -
Darbuka
ta - - - - - - - - - - - - - ni, Măch - mu - du ja Su -



24. Lobpreisung des Sidi Mustafa
Marabu von Burz





Tanz-Melodien.




Tonleiter
Motiv
Băndir
Var.: 1)
oder
usw.
34. Hochzeits-Musik
Aus Biskra II
Quasi rubato ed improvisato
Tonleiter
Tempo giusto (!!)
Tabăl
1. Trommel-Motiv
sempre simile
usw.
2. Trommel-Motiv
35. Făzzáj
Aus Biskra II
Tonleiter
1. Motiv
Tabăl
oft wiederholt
2. Motiv
3. Motiv
sempre simile


usw.
Var.: 1) oder
oder
oder
2)
3) nähert sich folgendem Rhythmus:
36. Tuggurt er Bokállăl
Aus Biskra II
Tonleiter
𝅗𝅥 = 82
Motiv
Tabăl
1)
Var.: 1)
usw.
37. Šauia-Tanz (gen. Kabylen-Tanz)
der Region des Ued Häbdi
Aus Biskra I
Tonleiter
𝅗𝅥 = 98
Motiv
Băndir
2. Trommelmotiv
1. Trommelmotiv
2. Trommelmotiv
usw.


38. Šaŭia-Tanz
des Stammes der Beni Ferah
Aus El-Kantara
Tonleiter
Motiv
Băndir
2. Trommelmotiv
1. Trommelmotiv
usw.
39. Hochzeits-Nuba
Aus Tolga
Tonleiter
sempre ripetuto
Tabăl
Var.:
oder
oder
40. Făzzáj
(Flinten-Tanz?)
Aus El-Kantara
Tonleiter
Motiv
Băndir
2. Trommelmotiv
1. Trommelmotiv


usw.
41. Nuba des Sidi Abd ăl Kadr
Aus Biskra II
Tonleiter
Tabăl
Motiv
sempre simile
usw.
42. Bauch-Tanz
Aus El-Kantara
Tonleiter
Băndir
Zw.
Das ganze von 𝄋 an wiederholt
Var.: 1)
2)
sempre simile

43. Šaŭia-Tanz

Aus Sidi-Okba




Motiv
1. Trommelmotiv
usw.
usw.
44. Uargla-er Tanz
Aus El-Kantara
Tonleiter
𝅗𝅥 = 96
Motiv
Bändir
sempre simile
Motiv
Motiv
usw.
45. Neger-Tanz
Aus El-Kantara
Tonleiter
𝅗𝅥 = 103
Motiv
Motiv
A-
Bändir
Motiv
Zw. 3-mal wiederholt
-B
dann A - B Teil einigemal wiederholt; Zwischenspiel usw.
46. L' hedd
Schießpulver-Tanz
Aus El-Kantara
Improvvisando
Tonleiter
𝅗𝅥 = 132
Tempo giusto
Motiv
Bändir

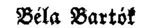

Motiv
Motiv
Motiv
Motiv
sempre simile
usw.


47. Wüsten-Tanz
Aus El-Kantara
Tonleiter
Periode
Bändir
sempre simile
usw.
Var.:
auch:
oder
NB. öfters eine zwischen ♩ 𝄽 𝄾 ♪ und ♩ 𝄽 ♩ liegende Rhythmusart.


48. Tuggurt-er Bokállăl
Aus El-Kantara
Tonleiter
Periode
Bändir
öfters wiederholt
usw.


49. Nuba
Aus El-Kantara
Tonleiter
Bändir
oft wiederholt
sempre simile
Var.:
usw.


50. Tuggurt-er Boka-d-len
Aus Biskra I
Tonleiter
♩. = 66
Periode
Tabâl
sempre simile
usw.
1) wechselt unregelmäßig mit:
51. Derwisch-Tanz
Aus Sidi-Okba
Tonleiter
NB* Quasi rubato
Tempo giusto
𝅗𝅥 = 90 poi poco a poco accel.
NB**
A
B
Tabâl
C
sempre simile
1) wechselt unregelmäßig mit:
A
B
B
B
B
C
acc. il tempo al 𝅗𝅥 = 130
A
usw.



52. Mozabiten-Tanz

Aus El-Kantara

Tonleiter — 𝅗𝅥 = 98 — Motiv

Bändir

Zw.

sempre simile

mal wiederholt

Var.: 1) 2) 3)

usw.

53. Mozabiten-Tanz

Aus Tolga

Tonleiter — 𝅗𝅥 = 94 — Motiv

Tabâl

sempre simile

Motiv

usw.

1) wechselt unregelmäßig mit:

54. Hochzeits-Nuba

Aus El-Kantara

Tonleiter — 𝅗𝅥 = 76 — Motiv — Motiv

Bändir


Motiv
Zw.
sempre simile
4 mal wiederholt
usw.
55. Rennen-Nuba
Aus El-Kantara
Tonleiter
Periode
Bändir
usw.
56. Kabylen-Tanz
Aus El-Kantara
Tonleiter
sempre ripetuto
Bändir
Var.:
57. Nuba des Marabu Salhem
Aus El-Kantara
Tonleiter
Bändir
Periode
Erweiterung
sempre simile

Periode

Periode

Erweiterung

usw.

58. Säbel-Tanz

Aus El-Kantara

Tonleiter

♩. = 142

Bändir

1)

sf

Var.: 1)

sempre simile

1. 2.

usw.

59. Burda (Leichen-Musik)

Aus Tolga

Tonleiter

𝅗𝅥 = 98

1)

Tabäl

sempre ripetuto

Var.: 1)

60. Kabylen-Tanz

Aus Tolga




Periode
sempre ripetuto
Var.: 1) 6) 7) 2) 3) 4) 8) 5) (sic!)
61. Kabylen-Tanz
Aus El-Kantara
Tonleiter
Periode
Bändir
Zw.
sempre simile
da capo, mit geringen Abweichungen
62. Nuba zidăn
Aus Biskra I
Tonleiter
Tarbuka
sempre ripetuto
sempre simile
Varianten:
63. Nuba
Aus Biskra I
Tonleiter
Tabăl



1)
(w)
3)
sempre simile
4)
sempre ripetuto
Var.: 1)
1)
2) ero!!
3)
4)
5) wechselt unregelmäßig mit:
64. Algier-er Nuba
Aus Biskra I
𝅗𝅥 = 113
Tonleiter
Motiv
Tabăl
4 mal wiederholt
5.
Zw.
sempre simile
da capo dal segno 𝄋
usw.
Var.: 1)
wechselt unregelmäßig mit:
65. Nuba Osmanli
Aus Biskra I
𝅗𝅥 = 92 - accel al 124
Tonleiter
Bändir
sempre simile
Var.: 1)
öftere Wiederholung

Ein spielender Klavierautomat aus dem 16. Jahrhundert

Von

Paul Nettl, dzt. Wien.

Der soeben im Erscheinen begriffene Teilkatalog des kunsthistorischen Museums in Wien: „Die Sammlung alter Musikinstrumente" von Julius Schlosser[1] (dem bekannten Wiener Kunsthistoriker, der durch seinen Katalog mit in die Reihe der Instrumentenforscher tritt) enthält in seinem II. Teile (Tasteninstrumente) die Beschreibung eines Spinetts mit Automatbetrieb aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Da es sich hier um den vielleicht einzig dastehenden Fall von tönend überlieferter alter Musik handelt, so sei mit folgenden Zeilen auf diese Seltenheit aufmerksam gemacht[2].

Das Spinett, das von dem Augsburger Orgelbauer Samuel Bidermann verfertigt ist, ist in einen großen Kunstschrank derselben Zeit eingebaut. „Der Schrank ist ein prachtvolles Stück, aus Ebenholz in reichem Aufbau der Spätrenaissance, mit Einlagen von Schildplatt, Ruinenmarmor, Pietra dura und Bronze. In der Mitte Spiegelkabinett; zahlreiche Schubladen und Geheimfächer. Im untern Teil ist das Spinett eingeschoben, das durch Anschlag aber auch automatisch durch eine Stiftwalze gespielt werden kann. Diese wird durch ein Spindeluhrwerk mittels einer Kurbel in Antrieb gesetzt; die Stellung der Walze wird durch einen Hebel mit ausziehbarem Stift bestimmt. Der Umfang der durch Hebeldruck in Bewegung gesetzten Tasten reicht von F—d''. 45 Messingsaiten. Der Elfenbeinbelag der weißen Tasten ist schwerlich mehr der alte; das Stück war im Jahre 1838 gänzlich verwahrlost und wurde (noch auf Ambras) einer durchgreifenden, kaum ganz sachgemäßen Restauration unterzogen. Die Vorderseite der Tasten ist in üblicher Weise mit vergoldeten halben Maßwerkbogen geziert. Der obere Teil des Resonanzbodens ist mit einem Streumuster großer naturalistisch behandelter Blumen bemalt. Hübsche Rose mit durchbrochener Kartoneinlage. Neben den eisernen Stimmwirbeln ist ein Papierstreifen aufgeklebt mit der Bezeichnung der Töne (von unten nach oben): F G A H C× D× F G A H C× D× F G A H C×. Der Umfang beträgt fast vier Oktaven, von C—c''' (vermutlich mit „kurzer Oktave"); die Stimmung ist jedoch eine große Terz höher (also eigentlich in E und dem sogen. „Kornetton" der Stadtpfeifer verwandt); sie kommt auch an kleinen Portativorgeln dieser Zeit vor. Das ganze Werk ruht in einem fournierten und eingelegten Gestell mit zwei kleinen Laden rechts und links. Die sechs Stückchen, die auf die Walze gesetzt sind, sind von Dr. M.—o (freilich wenig stilgerecht) transkribiert, als „Philippine Welsers Lieblingsmelodien" schon 1845 in der „Wiener Allgemeinen Zeitung für Musik" S. 60f. veröffentlicht worden. Der ganz separate Untersatz enthält eine ausziehbare Tischplatte und verschiedene Fächer. Bezeichnet: Samuel Bidermann, Instrumentenmacher in Augspurg (viermal mit je einem Zettel verschiedenen Formats). Maße des Ganzen: Untersatz: 1.84 m lang, 0.76 breit, 0.85 hoch. Der Schrank selbst zirka 2.10 hoch, 1.57 lang, 0.60 breit. Das eingebaute Spinett 99 cm lang, 20 breit, 16.5 hoch". (Schlosser.)

Daß mechanische Spielwerke mit Stiftwalzen während des ganzen 17. und

[1] „Kunsthistorisches Museum", Publikationen aus den Sammlungen für Plastik und Kunstgewerbe, herausgegeben von Julius Schlosser Bd. III. Kunstverlag Anton Schroll und Comp. G. M. B. H. Wien 1919.

[2] Herr Hofrat Schlosser hat mich zur Veröffentlichung dieses Artikels ermächtigt.

teilweise 16. Jahrhunderts in Deutschland, Holland, England, Frankreich, Italien verwendet wurden, ist allgemein bekannt. Mit Stiftwalzen betriebene Glockenspiele (die sich hauptsächlich in Holland finden) wurden theoretisch von Athanasius Kircher (Musurgia 1650 II 336) behandelt[1]. Klavierinstrumente mit Stiftwalzenantrieb wurden bereits von Mersenne 1638 (Harm. univers. II 160) als deutsche Erfindung bezeichnet. (Vielleicht Sam. Bidermann?) Mersenne sagt: „L'on peut encore rapporter à notre temps l'invention des tambours ou batillets, dont on use pour faire jouer plusieurs pieces de Musique sur les Epinettes sans l'industrie de la main, car les Allemands sont si ingenieux qu'ils font jouer plus de 50 pieces différentes par le moyen de plusieurs ressorts, qui font mesme dancer des balets à plusieurs figures qui sautent et se meuvent à la cadence des chansons, sans qu'il soit besoin de toucher l'instrument, après avoir bandé ses ressorts".

Die Nachrichten über den Erbauer des genannten Klavierautomats, Samuel Bidermann, fließen ungemein spärlich. Ich fand in der Literatur den Namen dieses Orgelbauers nur einmal zitiert und zwar in Bd. V der „Denkmäler der Tonkunst in Bayern" (Hans Leo Haßler-Ausgabe), wo A. Sandberger Stettens Kunstgeschichte anführt, der zufolge Bidermann um 1570 an der Augsburger Domorgel gearbeitet hat. Die nachstehenden Notizen verdanke ich dem Augsburger Stadtarchiv.

Der Instrumenten- und Orgelbauer Samuel Bidermann ist aus Ulm gebürtig. Die Zeit seiner Geburt fällt in das Jahr 1540, weil er laut der Eintragung im Musterbuche des Stadtarchivs (Beschreibung der waffenfähigen Mannschaften) im Jahre 1610 70 Jahre alt war. Am 9. August 1567 erhielt der Künstler den Heiratskonsens mit Jungfrau Anna Maria Vieregg, Bürgerin von Augsburg, nach deren Tod er sich, fast ein 50jähriger, am 3. April 1589 mit der Jungfrau Susanna, der Tochter des Augsburger Kistlers Heinrich Herz verehelichte (Hochzeitsamtsprotokoll). Samuel Bidermann scheint ein begüterter Mann gewesen zu sein. Seine Instrumente scheinen gern gekauft worden zu sein und man wird nicht fehl gehen, anzunehmen, daß speziell seine Klavierinstrumente auch jenseits der Alpen Abnehmer fanden. Aus den Grundbuchsauszügen und den Steuerbüchern des Augsburger Stadtarchivs ist ersichtlich, daß Bidermann Eigentümer zweier Häuser in Augsburg war. Er besaß das Anwesen D 162 in der Ludwigstraße seit dem Jahre 1594 und seit dem Jahre 1600 das am Schwedenberg gelegene Anwesen E 183a. Samuel Bidermann starb im Jahre 1624 im Alter von 84 Jahren.

Die sechs von dem Augsburger Klavierautomat gespielten Stücke sind sämtlich in F dur eingebaut, klingen jedoch um eine große Terz höher. Sie wurden demnach auch in der Wiener allgemeinen Musikzeitung (20, 22. Mai 1845) als in A dur stehend mitgeteilt. Später hatte Ambros die Stücke Nr. 2, 3 und 4 in seinen „Culturhistorischen Bildern" (1860) gebracht[2]; Nr. 2 und 3 wurden dann von Franz M. Böhme in seiner „Geschichte des Tanzes in Deutschland" (1886) II. Bd. S. 64 und 65 als „Allemande" und „Galliarde" abgedruckt.

Die Stücke sind dem Stil nach dem Kreise der süddeutschen Klavierliteratur um 1600 zuzurechnen. Bekanntlich war um 1600 bereits eine Scheidung zwischen Orgel- und Klaviermusik durchgeführt. Während ein Teil der deutschen Organisten vor allem den strengen polyphon kirchlichen Stil (Ricercar, Toccate, Canzone usw.) bevorzugt, gibt es um jene Zeit, offenbar von der Lautenmusik beeinflußt, eine größere Literatur, die als spezifisch süddeutsche Klavierliteratur bezeichnet werden kann. Dieser

[1] Glockenspiele sind bei den Chinesen seit langer Zeit in Gebrauch; ob die Holländer von dieser Seite her beeinflußt wurden, wäre in Erwägung zu ziehen.

[2] In dem Aufsatz: „Die musikalischen Reformbewegungen der Neuzeit."

Teil der Klavierliteratur bevorzugt vor allem den Tanz und kurze, volkstümliche Gebilde. Der Satz ist homophon, mehr akkordisch als real polyphon gehalten; immerhin ist aber bei einer bestimmten Anzahl von Stimmen eine selbständige Stimmführung zu konstatieren. Die führende Stimme liegt natürlich überall im Diskant (Oberstimme, Diskantkadenzen), die Dur-moll-Tonalität ist überall ausgebildet.

An zeitgenössischer Klavierliteratur (bis 1630) süddeutscher Provenienz wären hervorzuheben:

1. Das Tabulaturbuch der Clarà Regina Im Hoff (Augsburg) von 1629 (Wiener Hofbibl.).

2. Ein Orgelbuch für Klavierinstrumente oberösterreichischer Herkunft von 1613, gezeichnet A. S. P. (Museum Francisco Carolinum Linz).

3. Ein handschriftlicher Anhang zum Tabulaturenbuch des älteren Bernhard Schmid nach 1577 (Exemplar Wiener Hofbibliothek).

Von den Stücken des Klavierautomats kann das erste als ein „Praeambel" (Vorspiel) bezeichnet werden (kanonische Einsätze am Anfang, kurze Durchführung eines kurzen etwa kanzonenartigen Themas), während sämtliche übrigen fünf Stücke wirkliche Tänze sind. Bezeichnend ist, daß der Erbauer des Werkes die Tänze nicht in Gestalt einer Suite (Variationensuite) eingebaut hat. Bekanntlich waren am Ende des 16. Jahrhunderts (Anfang des 17. Jahrh.) die Suitentänze „frei geworden" d. h. aus dem Rahmen der bis dahin herrschenden Variationensuite herausgelöst und selbständig gemacht worden. Man findet daher in den Tänzesammlungen der damaligen Zeit entweder sämtliche Tänze einer Gattung beisammen stehen und zwar selten nach einer bestimmten Reihenfolge sondern meist in zwangloser Mischung. So kommt es, daß auch unsere Tänze nicht in Gestalt einer Suite verfaßt sind. In der Klavier- und Lautenliteratur finden sich sehr häufig Tänze, die nicht einem bestimmten in der damaligen Zeit herrschenden Tanztypus angehören, sondern einfach als „Danz" bezeichnet sind. Man kann auch hier nicht jeden einzelnen Tanz als einen bestimmten agnoszieren. Typisch ist nur, daß auf das Praeambel ein Tanz im geraden Takt folgt (etwa Passamezzo). Nr. 3 und 5 dürften als Couranten (Nr. 3 ohne Auftakt), Nr. 4 und 6 als Volten anzusprechen sein.

Wenn man die oben genannten Tabulaturen durchsieht, so trifft man Takt über Takt ähnliche Stellen an. So bei der Clara Im Hoff Nr. 66 „Volta von der lauten gesetzt"



Auch Stellen wie die gebrochenen Dreiklangfolgen in Nr. 4 sind häufig, so in einer Courante des handschriftlichen Anhanges zum Wiener Exemplar des Schmidschen Tabulaturenbuches:



Merkwürdig und nur durch die Eigenart des Wesens des Klavierautomats erklärlich ist die Einteiligkeit der Tänze gegenüber dem fast durchwegs zweiteiligen Aufbau der Tänze des 16. und 17. Jahrhunderts. Es mag dies dadurch zu erklären sein, daß der je zweimalige Ablauf der einzelnen, zu wiederholenden Teile für das Walzwerk schwierig ist. Die einzelnen Stücke repetieren jedoch. Die Tonart in der die Stücke gehalten sind, ist F (A) dur bzw. deren Paralleltonart D (Fis) moll. Merkwürdig sind auch die Schlüsse von Nr. 4 und 6. Nr. 4 schließt ganz archaistisch (Dominantkadenz

ohne Terz) mit einem Appendix der Tonika, ebenso Nr. 6 in A (F)dur beginnend, gegen Schluß Moll-Charakter (Parallele) annehmend.

Und nun lasse ich die Stücke, die von R. Lach, J. Schlosser und mir nochmals überprüft wurden, folgen:





Nr. 3.
Nr. 4.
f


Nr. 5.
3/4
3/4
f
Nr. 6.
3/4
3/4

Unbekanntes zu Johann Friedrich Reichardts Aufenthalt in Österreich

Von

Gustav Gugitz, Wien

In der von mir veranstalteten Ausgabe von J. F. Reichardts „Vertrauten Briefen, geschrieben auf einer Reise nach Wien usw.“[1], machte ich bereits auf den Umstand aufmerksam[2], daß der berühmte Musiker, der auch in politischer Hinsicht namentlich als Gegner Napoleons sich stark bemerkbar gemacht hatte, bei seinem Aufenthalt in Österreich, und besonders in Wien (24. November 1808 bis Anfang April 1809), den politischen Behörden aufgefallen war und einen Gegenstand ihrer Beobachtung bilden mußte, um so mehr, als Österreich damals schon mit den Kriegsvorbereitungen gegen Napoleon heimlich beschäftigt war und sich unliebsame Beobachter vom Halse zu schaffen suchte. Bei Reichardt wäre dies allerdings nicht geboten gewesen, da er selbst unter dem napoleonischen Joche seufzte und nichts mehr wünschte, als von dem westfälischen Hofe des „Königs Lustik“ wegzukommen und unter deutschen Patrioten die ihm zusagende Stellung zu finden. Die österreichische Staatspolizei war jedoch über die Persönlichkeit Reichardts im besonderen zu wenig unterrichtet, als in ihm vorläufig nur einen Unterthan eines Bruders Napoleons zu erblicken, gegen den Vorsicht am Platze war, da er sich zudem vielfach schriftstellerisch und zwar auch im politischen Sinne betätigt hatte. Reichardt freilich war selbst eine Art unfreiwilliger Flüchtling vor dem napoleonischen System, ohne aber der Betraute einer politischen Sendung zu sein, außer der eines ganz allgemein deutschen Hochpatriotismus; künstlerische Betätigung und ein angenehmes anregendes gesellschaftliches Ausleben waren jetzt seine Neigungen.

Die österreichische Polizei allerdings war anfänglich von seiner Harmlosigkeit nicht überzeugt und bedachte ihn sofort bei seinem Eintritt in die österreichischen Staaten mit einem „obachtsamen Auge“, wie es in ihrem Jargon hieß. Leider waren mir diese Akten, die davon handeln und eines besonderen Interesses auch für die Musikgeschichte nicht entbehren, bei meiner Ausgabe durch eine Reihe widriger Umstände nicht zugänglich, wiewohl ich deren Dasein vermutete[3]. Sie seien nun hier als Ergänzung und unbekanntes Material gebracht[4].

Als Reichardt am 19. November 1808 in Prag eintraf, da war seine Ankunft schon signalisiert, und schon umschwirrten ihn die geschäftigen Diener der österreichischen Hermandad. Am 20. November machte der Rat Eichler folgende „gehorsamste Meldung“:

„Der königl. Westphälische Kapellmeister Reichardt ist hier angekommen und reiset nach Wien, wo er nach seinem Vorgeben Tonkünstler für die K. Kapelle engagieren will. Er ist einer von jenen Reisenden, welcher die höchste Aufmerksamkeit der Polizeibehörden erheischt. Es ist sehr zu zweifeln, daß das Motiv seiner Reise das vorgebliche Engagement ist; sondern er hat

[1] München, G. Müller, 1915, 2 Bde.

[2] Ibid. I, XXIII, fortan: Vertr. Briefe zitiert.

[3] Vertr. Briefe, I, XXIII.

[4] Es handelt sich um die Polizeiakten Nr. 3452 b, 3502 a, 3692 b, 3766 b, 3883 b, 4024 b, 4147 b, 4329 b aus dem Jahre 1808, und um die Nr. 1776 b aus dem Jahre 1809; die Nrn. 3955 a und 4116 b sind wohl endgiltig verschollen. Diese Akten befinden sich im Archiv des Staatsamtes des Inneren zu Wien.

sicher Aufträge, Kunde über verschiedenes einzuziehen. Er verbindet Künstlertalent, einen bekannten Namen, Weltton, Gewandtheit und Dreistigkeit auf eine solche Art, die ihm überall Zutritt verschafft . . . . [betrifft nun den Bankier Bethmann]. Reichardt war heute bei der Prinzeß Hohenzollern[1], die ihn aber nicht vorließ".

Diese Meldung war an den Oberstburggrafen Graf Wallis gerichtet, der nun wieder am 21. November 1808 den Hofrat und Stadthauptmann Franz Anton Graf Kolowrat-Liebsteinsky[2] beauftragte, das Weitere über Reichardt zu veranlassen, ihn der genauesten geheimen Beobachtung zu unterziehen, sich dazu nach eigenem Ermessen des Rates Eichler zu bedienen und die Resultate vorzulegen, was noch mit dem Datum desselben Tages geschah. Kolowrat schreibt:

„Den 19ten d. M. langte hierorts Hr. Johann Friedrich Reichardt unter dem Charakter eines Direktors der königl. Hofkapelle, von Königsberg gebürtig, mit einem legalen von der Polizeibehörde zu Kassel ausgestellten und vom K. K. Gesandten zu Dresden vidierten Paß hier an und logierte im Gasthof zum Erzherzog Karl ein. — Es ist derselbe Reichardt, welcher durch seine vertrauten Briefe über Paris bekannt wurde. Ehemals war er in der Kgl. preußischen Kapelle angestellt, hat aber gegenwärtig diese Anstellung gegen jene als Kapellmeister bei der Kgl. Westphälischen Kapelle vertauscht und gibt als Ursache seiner gegenwärtigen Reise den Auftrag an, einige geschickte Individuen für die besagte Kapelle zu engagieren. — Es ist mir jedoch aus mehr denn einer Quelle bekannt geworden: daß Reichardts politische Gesinnungen höchst zweideutig sind und er unter die warmen Anhänger Frankreichs und des Rheinbundes zu zählen ist. — Er war hier an mehrere vornehme Häuser, als den Hrn. Fürsten Kolloredo Mannsfeld[3], Grafen Ledeburgh (sic), die Fürstin Hohenzollern, Grafen Clam Gallas usw. addressiert, introduziert sich daselbst als Musikus, sucht aber gelegentlich das Gespräch auf politische Verhältnisse zu wenden, indem er über den König von Westphalen loszieht, sich beklagt, daß er so wie kein anderer Offiziant von selben die versprochene Bezahlung erhalten könne, und dabei die alte Ordnung der Dinge mit dem Beisatze lobt: sie würde wohl einmal durch Österreichs Vermittlung wieder herbeigeführt werden. — Reichardt hat heute seinen Paß nach Wien vidieren lassen, welches ihm bei der vollkommenen Legalität desselben nicht verweigert werden konnte und hat mehrere Adressen nach Wien bei sich. — Bei dem verdächtigen Lichte, in welchem mir besagter Reichardt geschildert wurde, hielt ich es für meine Pflicht Eure Excellenz hiervon zu benachrichtigen, so wie ich auch unter einem die Wiener Polizeidirektion auf diesen Mann aufmerksam mache."

Reichardt, der wenige Jahre vorher aus Halle wegen seines Buches über Napoleon geflohen war, hätte sich billig verwundert, sich als Franzosenfreund gebrandmarkt zu sehen. Seine Beobachtung in Prag war natürlich gegenstandslos geworden, die obigen Recherchen trafen aber gleichzeitig mit ihm in Wien bei dem Polizeipräsidenten Hager ein, der sie unverzüglich am 24. November 1808 dem Kaiser vorlegte, mit dem Bemerken, daß er „den zweideutigen Reichardt, welcher sich hieher begibt, in geheime Aufsicht nehmen und hierzu den Baron Toussaint verwenden lassen" würde. Mit ein Grund zur Beobachtung Reichardts war übrigens eine Meldung aus Dresden gewesen, wonach er mit einem französischen Kriegskommissär Montaignac vielen Umgang gehabt und mit ihm auch die Reise über Prag nach Wien am 18. November 1808 von Dresden aus angetreten hätte[4]. Außer Toussaint suchte man noch einige

---

[1] Reichardt erwähnt davon bei seinem Aufenthalt in Prag nichts. Sie ist jedenfalls mit Maria Louise Pauline, Prinzessin von Hohenzollern-Hechingen identisch, deren Schwägerin die Favoritin Jérômes war.

[2] Sowohl Wallis' als Kolowrats gedenkt Reichardt bei seiner Rückreise (Vertr. Briefe, II, 183) in kurzen Worten. Sie gaben ihm keinen Paß über Dresden.

[3] Vertr. Briefe, II, 182, erwähnt Reichardt tatsächlich, daß er diesen bei der Durchreise in Prag sah.

[4] In Vertr. Briefe erwähnt er davon gar nichts.

„vertraute Individuen" des Theaterpersonales zu gewinnen, da man wußte, daß Reichardt sich vielfach Theaterleuten anschließen würde.

Am 7. Dezember 1808 konnte Schüller[1] bereits den ersten Beobachtungsbericht über den so verdächtigen Kapellmeister abgeben. Er lautet:

„Hochlöblich Kais. Königl. Polizei Hofstelle!

Nach dem erhaltenen hohen Auftrag ist der Kapellmeister Johann Friedrich Reichardt nach seiner Ankunft sogleich in eine geheime Beobachtung genommen worden und man war bemüht durch verläßliche Männer über seine Gesinnungen und Handlungen Nachrichten zu erhalten.

Sein eigentliches Geschäft nach seiner Angabe soll hier sein, Musikalien anzukaufen und geschickte Musiker für den Hof des Königs von Westphalen anzuwerben[2]. Während seines hiesigen Aufenthaltes hat er wirklich mehrere Musikstücke gekauft und auch abschreiben lassen, allein aus seinem Benehmen zu urteilen, liegen ihm diese Geschäfte wenig am Herzen. Musiker, die sich bei ihm um die Bedingungen erkundigten, erhielten zweideutige Antworten oder es ward ihnen vorgestellt, daß sie vorläufig auf 1 Jahr zur Probe nach Kassel kommen möchten, worauf natürlich sich alle zurückzogen. Indessen hat er doch der Sängerin Fischer[3] einen Antrag gemacht, zu seinem König zu kommen, allein diese hat schon die Verheißung unter vorteilhaften Bedingungen nach München zu kommen und ist daher schwer zu haben, welches er vielleicht wissen mag. Auf diese Weise sucht er auch den Sänger Vogl[4] für sich zu gewinnen, aber auch dieser Mann, der im Inlande geboren ist und nie einem Antrag ins Ausland Gehör gab, dürfte schwer seinen Wünschen sich fügen. Auffallend ist noch, daß er hier um die bekannten Autoren der Musiken sich wenig bekümmert. Er hat auch keinen unserer Kapellmeister besucht. Sein Umgang beschränkt sich größtenteils auf das Haus des Fürsten v. Lobkowitz[5] und einige wenige, die sich bei ihm zu drangen.

Vor der Hand hat er sich verlauten lassen, daß es ihm hier sehr gefalle, und er nichts sehnlicher wünsche, als den Winter hier zubringen zu können, ungeachtet er nur einen Urlaub auf 6 Wochen von seinem Hofe hat. Er hoffe dennoch die Erlaubnis zu erhalten, länger hier bleiben zu können, um den Antrag, welcher ihm von den Herren Theaterpächtern gemacht wurde, zu benützen und von seiner Arbeit hier etwas auf die Bühne zu bringen[6]. Wien kenne er fast gar nicht, ungeachtet er vor 20 Jahren[7] 14 Tage hier zubrachte.

Alle Menschen, die mit ihm zusammentreffen, geben bestimmt an, daß er politische Gespräche anzuknüpfen suche und der Welt die Meinung aufbürden wolle, er sei gut deutsch gesinnt. Bei Gelegenheit eines Besuches, welchen er der Jüdin Rosalia Eppinger[8] machte, sprach er viel über die Unklugheit des Kaisers Napoleon. Er stellte vor, daß ihn das Glück übermütig mache und daß es von ihm sehr unpolitisch war, das Haus Preußen zu werfen, weil er den russischen Koloß sich selbst auf den Hals geladen hat. — Ebenso glaubte er, daß Napoleon sehr froh sein würde, wenn er den Krieg wider Spanien nicht angefangen hätte, weil diese Nation noch nie unterjocht wurde, er dieses wegen seines Bruders auch nicht erwirken wird. — Bei

---

[1] Reichardt (Vertr. Briefe, I, 133) erzählt, wie ihn Jos. v. Schüller (1768—1820) freundlich in seiner Wohnung aufnahm und wie er ihn als ebenso unterrichteten denkenden, als milden und gefälligen Mann kennen lernte.

[2] Dies gibt auch Reichardt tatsächlich als Grund seiner Reise an (vgl. Vertr. Briefe, I, 1 ff.).

[3] Therese Fischer, spätere Vernier (1782—1854), Mitglied der Wiener Hofoper (1807—1813). Reichardt (s. Vertr. Briefe, Register) erwähnt sie öfters voll Lob, aber nichts davon, daß er sie engagieren wollte.

[4] Joh. Mich. Vogl (1768—1840), der bekannte Schubertsänger. Er wird in den Vertr. Briefen (s. Register) oft mit Beifall erwähnt. Über einen Engagementsantrag verlautet aber nichts.

[5] Frz. Jos. Max Fürst Lobkowitz (1772—1816), der bekannte Musikliebhaber, welcher in den Vertr. Briefen eine große Rolle spielt.

[6] Es handelt sich um das lyrische Schauspiel Bradamante, als Oper von Reichardt, Text von H. J. von Collin, vgl. Vertr. Briefe, I, 119 f.

[7] Reichardt war im Jahre 1783 in Wien.

[8] Er erwähnt sie in den Vertr. Briefen nicht.

einer anderen Gelegenheit in dem Hause des Hrn. Regierungsrat v. Hartel[1] sagte er im Vertrauen einem Mann, der sich da befand, daß die Zusammenkunft in Erfurt ganz zu dem Vorteil des Hauses Österreich ausgefallen sei. Daß Rußland alle Anträge, die Napoleon wider die hiesigen Staaten machte, verworfen, ja selbst davon den österreichischen Generalen unterrichtet habe. Alle diese Äußerungen sind meistens mit einer Einleitung gegen Napoleon begleitet.

Da er sich wenig mit seiner Kunst und deren Genossen hier abgibt, ja selbst von jeher suchte, in der Welt durch Schreiberei und Umgang mit großen Herren seinen Namen geltend zu machen, als durch seine musikalischen Werke, die nirgends viel gefielen, so wird es wahrscheinlich, daß er hier nur den Ton wider Frankreich anstimmt, um die Gesinnungen der hiesigen Einwohner auszuforschen und jene kennen zu lernen, die eigentlich mit ihm übereinstimmen. Man fährt fort, näher über ihn zu wachen, und sobald man etwas Bedeutendes erfährt, wird davon die pflichtschuldige Anzeige erstattet werden."

Hager übersandte diesen Bericht, der freilich nur mit den „Schreibereien" Reichardts übereinstimmt, welche durchaus antinapoleonisch gehalten, aber der österreichischen Polizei, welche auf „Schreibereien" nichts hielt, natürlich unbekannt waren, an den Kaiser mit dem Vermerk, daß die Beobachtungsangelegenheit ganz zweckmäßig eingeleitet worden sei und selbe „in diesem Geiste" fortgesetzt werden würde. In Wahrheit mußte man wohl eingesehen haben, daß man in Reichardt einen für Österreich harmlosen Mann vor sich hatte, indessen durfte die Polizei von ihrer Wichtigmacherei nicht abgehen.

Weitere kleine Berichte des Herrn Baron Toussaint trugen nichts dazu bei, den Musiker verdächtiger zu machen. So teilt er am 19. Dezember 1808 mit: „Man sagt, daß Reichardt auf ein Jahr als Compositeur des Theaters engagiert wird[2], welches meine Vermutung bestätigt, daß sein eigener Vorteil ihm mehr als alle politische Angelegenheit am Herzen liegt." Und so war es auch, dennoch war die Polizeibehörde nicht damit zufrieden und wollte nun wissen (20. Dez.), unter welchen Bedingungen und bei welchen Theatern dieses Engagement stattgefunden habe. Aus einer etwas früheren Meldung vom 14. Dezember geht übrigens hervor, daß es Toussaint fast gar nicht gelang, mit Reichardt zusammenzutreffen, er konnte nur erfahren, daß er sich beständig bei den Fürsten Lobkowitz und Esterhazy[3] und bei Theatersängern aufhielt.

Hager hatte schon selbst in einem Bericht an den Kaiser vom 10. Dez. 1808 darauf aufmerksam gemacht, daß Reichardt „in seinem Benehmen und seinen Äußerungen noch keine solche Blöße zeigte, daß ein Grund vorhanden wäre, außer der Fortsetzung der bisher zweckmäßig eingeleiteten Beobachtung zu schärferen Maßregeln zu schreiten", worauf der Kaiser entschied: „Nach den bisherigen Aufschlüssen hat es lediglich bei der schon eingeleiteten Beobachtung zu verbleiben". Bezüglich seines Engagements aber wollte man noch nähere Erkundigungen einziehen.

Jedenfalls mußte der Verkehr Reichardts in den ersten aristokratischen Häusern, die dem Musiker, wenn er irgendwie verdächtig erschienen wäre, bei ihrer patriotischen Haltung auch sofort die Türen verschlossen hätten, auch die Bedenklichkeit der Polizei etwas beruhigen, wenngleich sie noch immer wie ein braver Wachhund an der Kette fortgrollte.

Am 5. Februar 1809 fand sich Schüller noch einmal mit einem umfassenden Bericht ein, wohl darum, weil man im Drange wichtigerer Geschäfte den Musiker

---

[1] Josef Hartl Edler von Luchsenstein (1760—1822), Industrieller, führte von 1808—1811 die Direktion der Hoftheater. Reichardt verkehrte viel in seinem Haus (vgl. Vertr. Briefe, Regist.)

[2] Dies war jedenfalls nur beabsichtigt, das Engagement kam aber nicht zustande.

[3] Nikolaus III., Fürst Esterházy, hervorragender Theatermäzen, auch bei ihm verkehrte Reichardt viel, besonders wegen seiner Oper Bradamante (s. Vertr. Briefe, Regist.).

beinahe vergessen hatte und Hager am 1. Februar 1809 mahnen mußte, da er noch immer keine bestimmte Anzeige darüber erhalten hatte, ob Reichardt wirklich bei den Wiener Hoftheatern engagiert worden war. Schüller schreibt nun:

„Hochlöbliche K. K. Polizeihofstelle,

Es langte neuerdings der hohe Auftrag anher, anzuzeigen, ob der Kapellmeister Reichardt an den hiesigen Hoftheatern eine Anstellung erhalten habe oder nicht?

Schon unterm 30ten Dezember des v. J. machte man die gehorsamste Meldung, daß Reichardt zwar sich herbeiließ, eine Opera für die hiesigen Theater zu schreiben[1], daß er aber kein weiteres Engagement habe. Um darüber neuerdings die Gewißheit zu erhalten, so benutzte man einen bekannten Musiker, sandte diesen zu Reichardten und ließ darüber Erkundigungen einholen. Er gab bei dieser Gelegenheit an, daß er seine Opera: Radomante (sic) — bis Ende des Monats Februar zu vollenden hoffe und dann, so bald sie nur zur Aufführung gebracht wird, auch von hier abgehen werde. Unser Mann nahm den Vorwand, daß, da dermal van Beethoven den Ruf nach Kassel erhalten habe, er doch länger dürfte hier bleiben können. Reichardt erzählte darauf, daß Beethoven mit einem jährlichen Gehalt von 600 # als Virtuose an den König. westphälischen Hofe angestellt worden, daß aber dieses auf seine Verrichtungen keinen Einfluß habe und er zu Hause zu gehen trachten müsse[2]. Weil er schon so lange hier sei, so könne er auch dem Wunsch des Fürsten v. Lobkowitz gemäß eine 2te Opera[3] nicht schreiben und er werde sehen, in den ersten Tagen des Monats Märtz von hier abgehen zu können.

Schon in dem vorigen überreichten Berichte hat man die Erwähnung gemacht, daß man einen hiesigen Musiker[4] benütze, der bei Reichardt'n eine Anstellung nach Kassel ansuchte. Dieser wiederholte sein Ansuchen; allein Reichardt versicherte ihm neuerdings, daß kein Platz allda erledigt sei, er aber dennoch mit dem Freiherrn v. Linden[5] sprechen wolle, welcher dermal hier sei und als Gesandter seines Hofes an jenen des Fürsten Primas stehe, damit sich etwa dieser für ihn an den primaten Hof verwende. — Dieses dient doch zum Beweise, daß Reichardt mit Linden in Verbindung stehe, der angeführte Musiker machte bei dieser Gelegenheit mehrmals den Versuch, das Gespräch auf politische Gegenstände zu wenden; allein Reichardt ließ sich nicht viel heraus und gab nur zu verstehen, daß es schiene, der Friede für Österreich würde nicht mehr lange bestehen und da der Krieg immer seinen Ausgang nicht vorher sehen lasse, so sei er mit unserm Musiker auch einverstanden, eine andere Anstellung sich zu suchen, weil hier ohnehin die Orchester schlecht bezahlt seien.

Daß Reichardt nun anfängt, in den größeren Häusern etwas zurückhaltender zu werden, hat man auch die Erfahrung von mehreren Seiten gesammelt, dennoch richtet er seine Reden so, um einige Nachrichten über die hiesige militärische Stärke zu erhalten.

Erst vor kurzem traf er in dem Hause des Grafen von Kollowrat[6] einen K. K. Offizier, welcher dermal bei der Landwehr ist, diesem sagte er, daß die Landwehrsanstalt eine gute Sache und beinahe wie die französischen Nationaltruppen organisiert seien. Er ging darauf über, daß die hiesige Landwehre mehr als die französische benützt werden könne und lenkte das Gespräch dahin, wie stark sie denn sei und wie viele aus dieser auch dem Feinde entgegen gestellt werden können. Der angeführte Offizier, ein Mann, der nicht vorlaut ist und zu Reichardten wenig Zutrauen hat, wich seinen Fragen aus und suchte ihn in ein politisches Gespräch zu bringen,

[1] Bradamante s. früher.

[2] Beethoven nahm die Stelle nicht an, weil ihm von Erzherzog Rudolf und anderen Kavalieren eine Pension von 4000 fl zugestanden wurde. Übrigens soll sich Reichardt alle Mühe gegeben haben, Beethoven von dem Antritt der Stelle am westphälischen Hofe abzuraten (s. Vertr. Briefe, I, 147; II, 95).

[3] Reichardt hatte noch die Oper „Das blaue Ungeheuer" (nach Gozzi) für Lobkowitz vollenden wollen (s. Vertr. Briefe, I, 139, 188).

[4] Ferd. Ries etwa? Er war an Stelle Beethovens für Kassel vorgeschlagen, bekam aber die Stelle auch nicht (s. Vertr. Briefe. II, 95).

[5] Franz Josef Ign. Baron Linden (1760—1836), Diplomat.

[6] Einen solchen erwähnt R. in den „Vertraut. Briefen" nicht.

um Neuigkeiten aus seinem Vaterland von ihm zu erfahren, allein Reichardt brach ab und es schien, als ob er diese Äußerungen vermeide.

Bei einer andern Gelegenheit sprach er im Haus des Fürst von Lobkowitz über die Stärke des hiesigen Militärs, und (sic) sich besonders darum erkundigte, ob die Regimenter überzählig seien, wie viel die ganze Macht ausmache und wie es mit der hungarischen Insurekzion stehe. Daß ein in der Welt geformter Mann den gehörigen Ton findet, um jenes zu erfahren, was er wissen will, unterliegt keinem Zweifel. Die Menschen in der großen Welt sind doch zum mindesten von dem unterrichtet, was vorgeht, und die Offenheit des Charakters der hiesigen Einwohner macht es allen aus Reichardts Gelichter leicht, jenes schnell zu erfahren, was öffentlich veranlaßt wird. So wenig Bestimmtes als man auch im Stande ist, über Reichardt'n anzuführen, so erhellet doch, daß er sich um die Lage der Dinge erkundige und daß er den rechten Weg einschlägt, um jenes zu erfahren, was ihm taugen kann. Dermal ist er mehr zu Hause, als bei seiner Ankunft, und er ist bei seiner Arbeit in der Tat fleißig. Den ersten Akt seiner Opera hat er bereits bei Herrn Beethoven probiert [1]. Er empfängt bei sich keine Besuche, um ungestört arbeiten zu können, und er scheint zu eilen. Dieses macht es wahrscheinlich, daß er bald von hier abzureisen wünscht."

Reichardt blieb freilich noch an die zwei Monate in Wien, aber hiermit endete seine Beobachtung. Daß der Musiker, dessen Schriften oft einen journalistischen Zug aufweisen, sich lebhaft für die Tagesereignisse und somit auch für die politische Stimmung interessierte und sich darüber erkundigte, da er dies ja auch literarisch zu verwerten gedachte, kann man ihm sicher nicht übelnehmen. Daß er hin und wieder nicht ganz taktvoll, und, vielleicht im Übereifer, geradezu aufdringlich vorgegangen ist, haben ihm auch andere Zeitgenossen und nicht nur die Wiener Polizei vorzuwerfen gehabt, der er eben durch seine manchmal nicht zurückhaltenden Erkundigungen aufgefallen ist. Doch ist alles dies sicher in der besten Absicht geschehen, denn er hat sich mit seinen „Vertrauten Briefen usw." nachträglich glänzend rehabilitiert und damit auch dem österreichischen Patriotismus ein hohes Lied gesungen, hat er doch diesem Werke die Wehrmannslieder Collins beigegeben. Und so muß denn auch die österreichische Polizei, die natürlich in diesen hochgespannten Zeiten vollständig in ihrem guten Recht war und sich übrigens hinreichend taktvoll benommen hat, wenn sie auch über die künstlerische Bedeutung Reichardts vollkommen im Unklaren war, ihm nachträglich ein gutes Zeugnis ausstellen und bemerken, daß sie sich über die Nebenabsichten des Musikers getäuscht habe und daß seine Briefe „mit den besten Gesinnungen geschrieben sind". Jedenfalls aber bilden auch diese unbekannten Beobachtungen der österreichischen Polizei einen kleinen Baustein zur Biographie dieses gerade gesellschaftlich so interessanten Musikers, dessen vielfältige Tätigkeit noch durchaus nicht erschlossen ist.

---

[1] Davon steht in den „Vertr. Briefen" nichts, ist auch bei den gespannten Verhältnissen zwischen Reichardt und Beethoven kaum glaublich. Es soll wohl Lobkowitz heißen, wo die Oper mehrfach geprobt wurde (s. Vertr. Briefe, II, 39).

Anfänge der Ästhetik Robert Schumanns

Von

Arnold Schmitz, Cöln a. Rh.

Schon Kretzschmar hat in seinem Aufsatz „Robert Schumann als Ästhetiker"[1] darauf hingewiesen, daß man mit Fug und Recht von einer Ästhetik Robert Schumanns sprechen darf. Diese Ästhetik liegt zwar nicht geschlossen als begriffliches Ganzes vor, sondern verstreut in den Briefen und Gesammelten Schriften in „der Form von unmaßgeblichen Zwischenbemerkungen" — um Kretzschmars Ausdruck zu gebrauchen. Trotz ihrer räumlichen bzw. zeitlichen Isolierung lassen sich diese Zwischenbemerkungen zwar nicht in ein starres, schon vorher fertiges System, wohl aber in einen gewissen logischen Zusammenhang bringen, was an einer anderen Stelle erwiesen werden soll.

Martin Kreisig, dem verdienstvollen Leiter des Schumann-Museums in Zwickau und Herausgeber der Gesammelten Schriften[2] verdanke ich einen Auszug aus einer Abschrift, die sich im Nachlaß des Schumannforschers Jansen[3] fand. Das Original besitzt nach Kreisigs Mitteilung Marie Schumann.

Jansens Abschrift hat den Titel: „Die Tonwelt / aus dem Tagebuch der hl. Cäcilia / Ästhetische Fragmente und Aphorismen zur Ästhetik der Musik von R. Schumann / 1828 / Dem verehrten Wiedebein[4] gewidmet". Motto: Ach, alles was ihr sagt, ihr Töne, das fehlet mir! . . .

Hesperus von Jean Paul.

Es sollen hier einige Fragmente mitgeteilt werden. Zugleich wird versucht, die darin ausgesprochenen ästhetischen Anschauungen des höchstens achtzehnjährigen Schumann zu untersuchen in ihren Beziehungen zur romantischen Literatur und zu den Anschauungen des späteren Schumann, wie sie uns gedruckt vorliegen in seinen Briefen und Gesammelten Schriften.

Kreisig erwähnt in seinem Vorbericht zu den Gesammelten Schriften Schumanns Jugenderzählung „Juniusabende und Julitage" und gibt eine Probe daraus. Es ist diese Erzählung wohl eine der frühesten Schumannschen Jean-Pauliaden[5]. Aus ihr stammt auch das folgende Fragment, das man schon einen Erguß des schwärmerischen Eusebius nennen kann.

Sobald Pellegrini, ein junger ital. Künstler und ein Urenkel des alten berühmten, aus Theodors Munde Etwas von Musik vernahm, so ging er schnell mit mir und dem tauben Emil zu Theodor und Minna, die selig liebend durch den blühenden Juni gingen und ihn mit allen ihren Blumengedanken schmückten. Es ist ein so hohes, herrliches Gefühl, glückliche Menschen zu sehen und jetzt waren lauter Glückliche zusammen und sie schauten sich so recht selig in die trunkenen Augen und in den lächelnden Frühling und Hesperus glänzte so mild in das Seelenelysium. . .

Pellegrini griff nur zuweilen schöne weiche Dreiklangsakkorde auf der Zither. Wie kommt

---

[1] Kretzschmar, Gesammelte Aufsätze über Musik II 294ff.

[2] Breitkopf & Härtel, 5. Aufl.

[3] Herausgeber von Robert Schumanns Briefe Neue Folge Breitkopf & Härtel 1904 Verf. „Die Davidsbündler" ebend. 1893.

[4] Kapellmeister, Braunschweig; vergl. Briefe, Neue Folge Nr. 3, 4.

[5] Diesen Ausdruck gebraucht Schumann selbst, vergl. Briefe Neue Folge S. 9. Die erste gründliche Bekanntschaft mit Jean Pauls Dichtungen scheint in das Jahr 1828 zu fallen, vergl. Ges. Schriften Vorber. XIII.

es, sagte er, daß uns Abends jeder Ton in eine weiche, wehmütige Entzückung versetzt? Theodor fiel ein: Man solle jede Musik nur des Abends oder in der Dämmerungsstunde hören — weil uns der Abend — fuhr die poetische Minone in der ihr eigenen, schönen Blumensprache fort — „auch ohne Töne ein Bild von dem höheren Morgen des höheren Lebens leiht und weil wiederum in den Tönen der Morgen und der Vorklang des Himmels ruht".

Jetzt kam das Gespräch auf den rechten Fleck und das selige Menschenquintett setzte sich auf eine steinerne Bank, die unter Cypressen an der Marmorstatue einer Sapho stand. Unten flüsterte nur noch der Bach, den die blumigen Menschen Hypocrene genannt hatten —, wie denn Kinder ihre schönsten Stellen auf den Lieblingsplätzen Blumennamen geben, — und oben stiegen mit jedem Gedanken, die aus den schönen Seelen kamen, die Nachtsterne herauf."

Der Gedanke, daß sich am Abend und zumal in der Abenddämmerung eine besondere musikalische Stimmung in der Seele des Romantikers regt, taucht später bei Schumann — um nur ein Beispiel zu zitieren — wieder auf in der Besprechung dreier Klavierstücke von Field[1]: „Dürft' ich, so würde ich ihm (Field) einen (Kranz) aus Mohnblumen und Abendviolen aufsetzen, denn er ist der Geliebte der Dämmerungsstunde, wenn die Sonne hinuntergegangen und das ewige Heimweh der Seelen erwacht".

Abend-Heimweh-Ton (Musik) diese Verknüpfungen finden sich oft genug in der romantischen Literatur. Man vergleiche folgende Stellen aus den „Flegeljahren"[2]:

„Als er das Auge trocken und hell machte, fiel es auf die glühenden Streifen, welche die sinkende Sonne in die Bogen der Saalfenster zog, — und es war ihm, als seh' er die Sonne auf fernen Gebirgen stehen — und das alte Heimweh in der Menschenbrust vernahm von vaterländischen Alpen ein altes Tönen und Rufen, und weinend flog der Mensch durch heiteres Blau den duftenden Gebirgen zu und flog immer und erreichte die Gebirge nie — —"

oder Tieck „Sternbald"[3]:

„Der Abend löst und schmelzt seine (des Künstlers) Gefühle, er weckt Ahndungen und unerklärliche Wünsche in ihm auf, er fühlt dann näher, daß jenseits dieses Lebens ein andres kunstreicheres liege, und sein inwendiger Genius schlägt oft vor Sehnsucht mit den Flügeln, um sich frei zu machen und hineinzuschwärmen in das Land, das hinter den goldenen Abendwolken liegt."

Kehren wir zur Erzählung „Juniusabende" zurück. Die Fortsetzung in den Fragmenten lautet:

Pellegrini fuhr fort: „Überhaupt kann der Ton, dieser Feenhauch vom Jenseits, wie alles Göttliche und Überirdische nicht genannt und beschrieben sondern nur gefühlt werden. Ich als ausgebackener Philolog[4] führte die Worte der Pythagoräer an, die unter Klang die Bewegung einer Wirkung verstehen und sich in dem Laufe der Himmelskörper, weil sie sich nach bestimmten regelmäßigen Gesetzen bewegten, eine Art von musikalischer Harmonie dachten, welche jedoch zu vernehmen das menschliche Gehör nicht geistig und fein genug sei. „Jean Paul" sagte Theodor, nennt den Ton dichterisch schön, die Poesie der Luft; die andern gaben verschiedene Erklärungen. Pellegrini nennt ihn den geistig destillierten Harmonika ... [nicht lesbar gewesen[5]] der Sprache; Minone die sphärische Poesie des Wortes. Theodor wollte sogar behaupten, daß die glücklichsten und geistigsten Völker ... [abgebrochen[5]]

---

1 Ges. Schriften II 305.

2 Dtsch. Nat. Lit. 134. Bd. S. 170.

3 Dtsch. Nat. Lit. 145. Bd. S. 129.

4 Schumann beschäftigte sich als Mulus mit philologischen Arbeiten, schrieb im März 1828 an seinen Freund Flechsig in Leipzig „mit dem Sophokles bin ich außer dem Philoktetes durch: ich fing neulich den Criton des Platon an.." Außerdem arbeitete Sch. mit seinem Rektor an der Korrektur des Lexicon totius latinitatis von Forcellini, das bei Carl Schumann in Schneeberg erschien, vergl. Jugendbriefe (Breitkopf & Härtel 1910) S. 16—17.

5 Die Bemerkungen in eckigen Klammern stammen von Martin Kreisig.

Hier klingen verschiedene Auffassungen von Ton zusammen. Man kann u. a. an Novalis' mystischen Pythagoräismus denken[1]. Harmonika und Sphärenton findet man bei allen Romantikern, besonders häufig bei E. T. A. Hoffmann.

Aus einem anderen Abschnitt der Fragmente, überschrieben: „Musikalische Extravaganzen von Wilibald" teile ich folgendes mit:

> Wenn Jean Paul den Ton die Poesie der Luft nennt, so will er damit den geistigen Ursprung desselben auf die durchsichtigste, feenhaftigste Weise versinnlichen.
>
> Wer aber ist in die Tiefen der Seele und auf die Höhen der Phantasie gestiegen, um den Sitz der Musik-Geisterwelt zu erforschen?"

Den metaphysischen Ursprung der Töne erwähnt Jean Paul oft in den Flegeljahren z. B. „Wie könntet ihr denn, ihr Reinen (Töne), im Menschenbusen, den so lange die erdige Welt besetzte, euch eine heilige Stätte bereiten oder sie reinigen vom irdischen Leben, wäret ihr nicht früher in uns als der treulose Schall des Lebens, und würde uns euer Himmel nicht angeboren vor der Erde[2]?" „und die Ewigkeit kommt zurück und bringt den Ton"[3] „Nur die leisen Töne des rechten Landes flogen noch um mein Ohr"[4]. Oder Wackenroder in den Phantasien über die Kunst: „Die Musik . . . eine Sprache . . ., die wir gelernt haben, wir wissen nicht wo? und wie? und die man allein für die Sprache der Engel halten möchte"[5].

Das metaphysische Wesen des Tones ist irrational. Wer dächte dabei nicht an jene bekannte Stelle aus Wackenroders „Phantasien"; „Wer das, was sich nur von innen heraus fühlen läßt, mit der Wünschelrute des untersuchenden Verstandes entdecken will, der wird ewig nur Gedanken über das Gefühl, und nicht das Gefühl selber, entdecken[6]".

In der zuletzt zitierten Fragmentstelle: „Wer aber ist in die Tiefen der Seele und auf die Höhen der Phantasie gestiegen, um den Sitz der Musik-Geisterwelt zu erforschen?" haben wir zweifellos eine Wurzel für den in der Schumannschen Ästhetik sehr wichtigen späteren Satz „alles Kunststreben ist approximativ"[7] wobei Schumann nicht nur an das Streben des Ästhetikers, sondern auch des schaffenden und ausübenden Künstlers denkt.

Die musikalischen Extravaganzen von Wilibald steigern sich zu folgender typisch romantischen Ekstase des Ausdrucks:

> „Töne sind der Blütenstaub unserer Seele, sie schlafen verborgen in den zartesten Knospen und sprengen dominierend ihre Kelche, wenn das Gemüt durch heftige Leidenschaften entfesselt, in allen Fibern erschüttert, in lichter Flamme glüht. Hier ist der Ton die Gewitterwolke, aus welcher der Geist zu den Menschen spricht. — Die Nerven sind der Resonanzboden, welcher erschüttert und zerrüttelt in allen Fugen erbebt. Es ist der Donner mit seinen Blitzen, welcher von allen Gefühlswogen auf- und abläuft und durch seine unsichtbare Kraft, bald mit hellschreienden, bald mit dumpfrollenden Schlägen die Stick- und Druckluft des Gemütsmenschen auseinandertreibt und zersplittert. Alles Geistige lebt, zittert und erbebt, tausend neue Pulsschläge — wie bei einem Erdbeben, tausend neue Quellen sprudeln — springen auf und der Mensch ist ein großes bewegtes Meer mit seinen Ungewittern.
>
> Aber ein Ton wird sein; der zu seinen Höhen alle Enden dieser Blitze und alle Schwingen

[1] Vergl. Glöckner Studien zur romant. Psychologie der Musik, Bonner Dissertation 1909, S. 14.
[2] Dtsch. Nat. Lit. 134. Bd. S. 170.
[3] Dtsch. Nat. Lit. S. 471.
[4] Dtsch. Nat. Lit. S. 472.
[5] Dtsch. Nat. Lit. 145. Bd. S. 58.
[6] Dtsch. Nat. Lit. 145. Bd. S. 70.
[7] Ges. Schriften II 267.

dieser Ströme hinauf [wendet?[1]] Da wird es still und hell. Leuchtkugeln und Silberperlen fallen sanft und kühl auf die erschrockenen Blüten und Zweige des Gemüts und legen sich, wie Morgentau erfrischend und wie Frühlingssonne wärmend in die Seele. Nun ziehen neue Töne aus ihren Tiefen und Blumenkelchen der Phantasie und wir tauchen beruhigt, aber nicht erkaltet, in die Flut der Harmonie."

Das ist schon im Pathos der Sprache und in der Überfülle der Bilder ganz und gar romantische Manier. Dabei ist aber auch noch etwas anderes beachtenswert. Die Romantiker halten es für möglich „in Tönen zu denken und in Worten und Gedanken zu musizieren". (Tieck!)[2]. Die zuletzt angeführte Fragmentstelle kann förmlich als dreisätzige Wortsymphonie angesehen werden: Adagio-Einleitung Allegro furioso / Andante / Finale.

Fragmente:

Der Ton als rein geistiges Wesen, wohnt vollkommen im Menschen. Und zwar: die einfachste und ungekünstelte Zusammenstellung mehrerer Töne, wird immer den tiefsten und bleibendsten Eindruck auf die Gemüter hervorbringen und angenommen, daß es Menschen gäbe, welche in ihrem Leben nie eine selbstgeborene Melodie empfunden, so ist das Wohlgefallen an einer fremden doch nichts als der Wiederhall einzelner verwandter Anklänge an den eignen innewohnenden Ton.

Man vergleiche dazu etwa folgenden Gedanken aus Jean Pauls „Vorschule der Ästhetik": „Und wie könnte denn ein Genie nur einen Monat, geschweige jahrtausendelang von der ungleichartigen Menge erduldet oder gar erhoben werden ohne irgend eine ausgesuchte Familienähnlichkeit"[3].

Fragmente:

„Man kann musizieren ohne Reflexion, nicht aber malen".

Hier kommt nun gleich eine Korrektur, die von Schumann selbst herrührt und in Klammern hinzugefügt ist:

nicht richtig gesagt, denn ein Tonstück ohne Reflexion ist charakterlos und ein charakterloses Tonstück ist ebenso verwerflich, wie ein Gedicht ohne eine Grundfarbe. Siehe später darüber.

Dieser Hinweis darf vielleicht bezogen werden auf einen Artikel, Überschrift „Charakter" den Schumann für den musikalischen Teil eines Damenkonversationslexikons schrieb[4]. Es heißt dort: „Charakter, musikalischen, hat eine Komposition, wenn sich eine Gesinnung vorherrschend ausspricht, sich so aufdrängt, daß keine andere Auslegung möglich ist. . . Charakteristische Musik unterscheidet sich von der malerischen (pittoresken), daß sie Seelenzustände, während die andere Lebenszustände darstellt; meistens finden wir beides vermischt".

Ich habe die zuletzt angeführte Fragmentstelle ausgewählt, weil sie ein Streiflicht wirft auf die Frage nach dem Betätigungsverhältnis von Phantasie und Verstand beim künstlerischen Schaffen.

Kretzschmar sagt in seinem Aufsatz: „Schumann verwirft jeden der Phantasie bezüglich des Inhalts angelegten Zügel, jede ihr gegebene Marschroute, jede Spur von Überlegung und Berechnung als Sünde wider den heiligen Geist und als eine Vergewaltigung und Beraubung der Phantasie"[5].

Wir wissen, daß „Charakteristik" eines der wichtigsten ästhetischen Postulate

---

[1] Zusatz von Kreisig.
[2] Walzel, Dtsch. Romantik 92; vergl. auch Glöckner 19/20.
[3] Perthes, Hamburg 1804, S. 39.
[4] Vergl. Ges. Schriften II 207.
[5] Ges. Aufs. II S. 316.

Schumanns ist. Schon der Achtzehnjährige macht uns darauf aufmerksam, daß damit die Reflexion in den Inhalt des Kunstwerks eingreift. So ganz bedenkungslos kann man also den obigen Satz Kretzschmars nicht unterschreiben. Gegen diese Ansicht sprechen auch noch eine Reihe anderer Äußerungen Schumanns in den Ges. Schriften bzw. Briefen, die aber hier nicht herangezogen werden sollen.

Diese wenigen Proben aus den Fragmenten zeigen bereits zur Genüge, wie tief sich schon der achtzehnjährige Schumann in den Geist der Romantik hineingebohrt hat und wie virtuos er die Manier der romantischen Dichtung beherrscht. Ob er damals neben Jean Paul auch schon Tieck, E. T. A. Hoffmann, Novalis, Wackenroder und andere Romantiker kannte, läßt sich auf Grund dieser Fragmente nicht entscheiden. Die Stelle in der Erzählung „Juniusabende", wo verschiedene romantische Auffassungen von Ton im allgemeinen gestreift werden, sagt in dieser Beziehung nicht genug. Auch die anderen Parallelen, die ich nicht aus Jean Paul, sondern aus Tieck und Wackenroder angeführt habe, bringen ja nicht gerade für diese beiden letzteren Romantiker Typisches, sondern nur typisch Romantisches, das man auch bei Jean Paul allein finden kann. Es steht außer Frage, daß für die ästhetischen Anschauungen des späteren Schumann, wie sie in den Briefen und Gesammelten Schriften vorliegen, Jean Paul, wenn auch stets die bevorzugte, so doch keineswegs die einzigste Quelle aus der romantischen Literatur ist.

Zweitens ergab sich aus dem Vergleich der Fragmentstellen mit späteren ästhetischen Äußerungen, daß die Gedankengänge des jugendlichen Schumann im Verlauf seiner geistigen Entwicklung keineswegs alle über Bord geworfen wurden.

Wichtigere Neuerwerbungen der Musikabteilung der Preußischen Staatsbibliothek im Etatsjahr 1919

Mitgeteilt von

Wilhelm Altmann, Berlin

I. Autographen

a) aus der Zeit bis 1800

Bach, Joh. Seb.: vier Briefe an einen Ratsherrn zu Sangerhausen aus den J. 1736 bis 38.

Frescobaldi: Brief vom 23. Febr. 1609.

b) aus der Zeit nach 1800

Bülow, Hans v.: Briefe an Hans v. Bronsart.

Draeseke, Felix: Briefe an Hans v. Bronsart.

Gernsheim, Friedrich: handschriftlicher Nachlaß, Original-Hdschr. der meisten gedruckten Werke.

Hegar, Friedrich: op. 34 Ahasvers Erwachen, f. Bariton-Solo, gem. Chor u. Orch. P. u. Klav.-A. [gedr. 1904.]

Joachim, Josef: Briefe an Hans v. Bronsart.

Lux, Friedrich: op. 80 Durch Nacht zum Licht. Choral-Symphonie f. Orgel, Streichorch., 3 Tromp. u. Pauken. Part. [gedr. 1896.]

Mahler, Gustav: zwei Briefe an Friedrich Gernsheim.

Metzdorff, Richard: handschriftlicher Nachlaß, u. a. Part. der ungedruckten Symphonien Nr. 3—10, der Oper „Rosamunde".

Reissiger, Karl Gottlieb: Briefe.

Spohr, Louis: Symphonie Nr. 10 (Es), komp. 1857 [ungedr.].

Wetz, Richard: Judith. Oper. Part. [ungedr.]

II. Handschrift

Vachon, Pierre: Les femmes et le secret. Opéra com. Gleichzeitige Abschr. d. Part. [die einzige in Deutschland.]

III. Drucke

a) aus der Zeit bis etwa 1820

Boccherini, Luigi: op. 10 Six Trios à 2 V. et Vc. Hummel, Berlin & Amsterdam. (VN 11). Nachdruck der im Orig.-Druck als op. 9 bezeichneten Trios.

Cambini [Giov. Gius.]: op. 3 Six Quatuors concertants (F, C, Es, B, Fm., C) à 2 V., Alto et Basse. Hummel, Hage (o. VN) [nicht im Eitner].

Capuzzi [Antonio]: Sonate (Em.) per il V. con acc. di V. secondo. Artaria, Vienna (VN 1643) [nicht im Eitner].

Drechsler, Josef [1782—1852]: Grande Sonate (D) und Sonatine (F) f. Klav. u. Flöte, bzw. V. Artaria, Wien.

Eule, Karl: Trois Sonates p. le Pfte. av. acc. d'une Flûte. Artaria, Vienne [nicht im Eitner].

Ferrari, Jacopo Gotifredo: Nouvelle Sonate p. le Pfte. av. acc. de Fl. ou V. Artaria, Vienne.

Pleyel, Ignace: Concerto (C) p. Vc. (m. Orch.) St. Artaria, Vienna [nicht im Eitner].

Polzelli, Ant.: op. 4 Trio concertant (Es) p. Clarinette, Alto et Vc. Riedl, Vienne [Druckfehler bei Eitner].

Posch, Isaac: Harmonia concertans. Norimb. 1623. Cantus.

Schnabel, Jos. [Ign.]: Quintetto (C) f. Guit., 2 V., Br. u. Vc. Förster, Breslau (VN 37) [nicht im Eitner].

Vaudeville. Menuets, Contredanses et Airs detachées. Chanté sur les théâtres des Comédies Française et Italienne. Part 1—10. Les quels se jouent sur la Flute, Vieille, Musette, Violon. Boivin, Paris. [Nicht im Eitner.]

Witt, F. Septetto (F) f. Klar., Horn, Fag., 2 Viol., Br. u. Baß. Schott, Mainz (VN 1051) [nicht im Eitner].

b) neue

Albert, Eugen d': Der Stier von Oliveira. Oper. Part.

—: Revolutionshochzeit desgl.

Humperdinck, Engelbert: Gaudeamus. Oper. Part.

Klose, Friedrich: Der Sonne-Geist. Part.

Neumann, Franz: Herbststurm (Aequinoctium). Oper. Part.

Schreker, Franz: Der Schatzgräber. Part.

Strauß, Richard: Die Frau ohne Schatten. Part.

Winternitz, A.: Die Nachtigall. Melodram. Orch.-Part.

Bücherschau[1]

Albrecht, Ernst. Wie lerne ich ohne langwierigen Theorie-Unterricht Lieder, Märsche, Tänze komponieren? [!] Als Ms. gedruckt. 1.—10. Aufl. kl. 8⁰, 155 S. Freiburg i. Br. [1920], A. Fink. 6 ℳ.

Almquist, S. Om Gunnar Wennerberg. Hans tid och hans gärning. Blad ur svensk Kulturhistoria. 8⁰, 288 S. Stockholm 1917, Lars Hökerbergs förlag. 4.75 Kr.

Andersson, Otto. Musik och musiker. Valda uppsatser. 8⁰, 191 S. Helsingfors 1917, Söderström & Co. 7,50 Fmk.

Anrep-Nordin, B. Musikaliska Sällskapet i Visby 1815—1915. 4⁰, LX u. 146 S. Visby 1916. 5 Kr.

Archiv für Musikwissenschaft. Zweiter Jahrgang, zweites Vierteljahrsheft.

Inhalt: Georg Schünemann, Über die Beziehungen der vergleichenden Musikwissen-

[1] Die in dieser und der nächsten Bücherschau verzeichneten Neuerscheinungen in den vier nordischen Ländern verdanke ich der in den „Mitteilungen" angezeigten Zeitschrift der schwedischen Vereinigung für Musikforschung.

schaft zur Musikgeschichte. — Th. W. Werner, Die Magnificat-Kompositionen Adam Reners. — Rudolf Schwartz, Eine dramatische Kantate aus dem Jahre 1539. — Max Seiffert, Cornelius Conradus. — Elisabeth Noack, Ein Beitrag zur Geschichte der älteren deutschen Suite. — Adolf Koczirz, Das Kollegium der sächsischen Stadt- und Kirchen-Musikanten von 1653. — Werner Wolffheim, Gedenk-Säule Caspar Försters von Danzig. — Heinrich Rietsch, Entlehnungen. — Erich M. v. Hornbostel, Formanalysen an siamesischen Orchesterstücken. — Eingesandte Bücher.

Bauer, Hannes. Korrekturen zum Melodram. 8⁰, 19 S. Leipzig [1920], Speka-Verlag. 1.80 *M*.

Bekker, Paul. Beethoven. Övers. av A. Hillman. D. 1—2. 8⁰, 608 S. Stockholm 1916. Wahlström & Widstrand. 12 Kr.

Bennemann, Paul. Musik und Musiker im alten Leipzig vom Beginn des 30jähr. Krieges bis zum Tode Bachs. Ein Beitrag zur Pflege der Hausmusik. Mit 4 Abb. kl. 8⁰, 55 S. Leipzig 1920, C. Fries. 2.50 *M*.

Collan-Beaurin, Maria. Fredrik Pacius. Lefnadsteckning I. 8⁰, 88 S. Helsingfors 1917, Söderström & Co. 6 Fmk.

Dickhoff, E. und Georg **Bader.** Die Welt der Töne. Einführung in das Musikverständnis und die Musikgeschichte. Gr. 8⁰, XV u. 442 S. Berlin 1920, C. A. Schwetschke & Sohn. *M* 24,50.

Die Verfasser bringen den Beweis, daß es immer wieder Leute gibt, die glauben, Bücher schreiben zu dürfen, ohne selbst die nötigen Fachkenntnisse zu besitzen, die sie dann durch Kompilieren zu ersetzen bestrebt sind. Das besorgen denn auch unsere Autoren nach Kräften. Kretzschmars „Führer" wird bei Besprechung der sinfonischen Werke in einer Weise geplündert, die uns unwillkürlich nach dem Gesetzbuch greifen läßt. Eine verschämte Nennung von Kretzschmars Buch unter der „benutzten Literatur" am Ende des Werkes ist alles, was man findet; Quellenangabe an Ort und Stelle oder Anführungszeichen gibt es nicht. Und doch ist bei Haydn durch zehn Seiten(!) kaum ein Wort, was den Verfassern zugehörte, bei Mozart geht es zwei Seiten lang in dieser Art, Berlioz, Liszt, Raff, Draeseke, Mahler, Reger, Debussy alle werden mit Kretzschmars Gäulen beackert, und ohne Übersehen des Wichtigsten, was ebenso bequem zum Abschreiben dastand, wie bei Haydn und Mozart, oder auch drollige Mißverständnisse geht es nicht ab. Und doch muß man es begrüßen, daß die Herren sich so oft in so gute Obhut gegeben haben, denn wo sie Eigenes bieten, sieht es nur zu oft gar traurig aus. Die 60 Seiten, die Wagner gewidmet sind, zeigen, soweit nicht Biographisches geboten wird, einen solchen Tiefstand von Musikauffassung, daß man nach berühmten Mustern bedauernd den Kopf schütteln muß. Anstatt auf die Musik einzugehen, wird — dazu in einem geradezu schülerhaften Stil — lediglich eine breite, platte Erzählung der Handlung gegeben. Eingeklammerte Zahlen verweisen auf eine Thementafel, die die „Motive" angibt. Das ist alles; also ödeste, blödeste Motivmonomanie, ohne jegliches Eingehen auf die Gefühlswerte der Musik, auf die musikalisch-dramatische Entwicklung. Doch halt! Daß ich kein Unrecht tue. Die Verfasser haben einen Trick, so etwas vorzutäuschen, den sie u. a. schon bei Mozart anwandten. Statt der Musik der Oper, für die bei Mozart immerhin auch noch einige Bröcklein abfielen, wird — die Ouvertüre besprochen! Wagners musikreformatorische Grundsätze werden bei der Großen Oper mit einigen Sätzen abgetan. Tristan und Meistersinger gehören noch nicht zum „Wagner auf der Höhe seines Schaffens". Als Stilprobe diene folgende Stelle aus den Meistersingern: „Dritter Akt. Hans Sachs sitzt studierend in seinem Lehrstuhl. Er ist gut gelaunt[!] und verzeiht dem mehrmals bittenden Lehrbuben David die Anstiftung der nächtlichen Prügelei. Vergnügt stattet David nun dem Meister seinen Glückwunsch zu Sachsens Namenstag (Johannis) ab. Walter, der die Nacht bei Sachs geschlafen, erzählt einen angenehmen Traum und bringt ihn auf Sachsens Anregung in Verse, um dadurch ein neues Meisterlied zu gewinnen . . . Eva kommt unter dem Vorwande, sich Schuhe machen zu lassen[!], und als Walter, festlich gekleidet die geliebte Jungfrau erblickt, improvisiert er die dritte Strophe seines Werbeliedes. Der davon entzückte Sachs ruft Magdalene und David herbei, gibt in seiner Freude dem Lehrbuben eine kräftige Ohrfeige, ihn dadurch zum Gesellen schlagend."

Bei Beethovens Violinsonaten glaubt das Buch, das für „musikalische Laien, ja gänzlich Unmusikalische" berechnet ist, das Urteil bringen zu dürfen: „Einen höheren Flug nimmt erst die sogenannte Kreutzersonate." Als unsterbliche

Geliebte wird Giulietta Guicciardi vorgestellt und zwar so, als ob da nie der leiseste Zweifel bestanden hätte. Den Namen Therese Brunswicks sucht man vergebens. Das Septett ist „eine Mittelstufe zwischen einem Kammerquartett und einem Orchesterkonzert“. Schuberts und Schumanns Lieder werden mit je einer halben Seite Phrasen abgetan, obwohl doch gerade hier ein für „Laien“ bestimmtes Buch dankbarste Aufgaben gefunden hätte, auch für Erschließung der Lieder, die nicht das Glück haben, im ersten Petersband zu stehen. Freilich muß man die erst selbst kennen, was von Leuten, die noch der Theorie huldigen, Volkslieder sind „Lieder, die im Volke entstanden sind, Dichter und Komponist kennt man also nicht“, so ohne weiteres nicht annehmen darf. — Mit Mut dringen die Verfasser bis in die Gegenwart vor, widmen Straußens Opern eine ganze Seite und bringen sogar eine Kostprobe: das „Keikobadmotiv“ aus der Frau ohne Schatten. — Überhaupt die Notenbeispiele!

Doch wozu dies Katzmausespiel mit diesen harmlosen Buchfabrikanten bei den knappen Papierzeiten? wird man fragen. Nun, die Sache ist nicht so harmlos. Die Verfasser — der eine ist Stadtschulinspektor, der andere Gesanglehrer — tragen sich mit hohen Plänen. In ihrer schwülstigen Vorrede wenden sie sich „An die Lehrer des Volkes, die Erzieher der Jugend, die Bildner der Tonkunst“ und wollen ihr Buch nicht als „ein neues Machwerk desselben Gespinstes“ angesehen haben gleich den „vielen in mancher Hinsicht recht brauchbaren in die Musik einführenden“ Werken. Sie haben ihr Buch „Kapitel für Kapitel“ „Jugendlichen und Anfängern in der Musik als Probespeise vorgesetzt“, kurz, sie denken sich ihr Buch in der Hand des Lehrers als Einführung in Musik (auch die Formen der Musik werden behandelt) und Musikgeschichte, sie entwerfen einen „Stoffverteilungsplan“ für die einzelnen Schuljahre nach ihrem Buche und sehen sich selbst wahrscheinlich schon in irgend einem Ministerialposten. Wir aber haben gerade genug von den Segnungen der Revolution und müssen gegen solche dilettantische Versuche Einspruch erheben. Auch in der „Welt der Töne“ genügt es nicht, einmal Glocken läuten gehört zu haben, und denen, die so voreilig nach dem Zügel greifen wollen, heißt es, mit aller Bestimmtheit den Leisten wieder in die Hand zu drücken. S. Anheißer.

Dorph, Sven. Jenny Linds triumftåg genom nya världen och övriga levnadsöden. 2. Aufl. 8⁰. Upsala 1918, J. A. Lindblads förlag. 14.50 Kr.

Franzén, N. Om musikalisk enkannerligen Kyrkomusikalisk Kultur. Föredrag. 8⁰, 27 S. Linköping 1916, H. Carlson. 0.50 Kr.

Franzén, N. Utkast och riktlinjer i Kyrkomusikerfrågan. En uppgift värdig reformations jubileet. Den avgörande punkten beträffande vårt folks musikkultur. 8⁰, 43 S. Linköping [1917], H. Carlson. 0.75 Kr.

Fryklund, Daniel. Studien über die Pochette. 4⁰, 32 S. Sundsvall 1917. (Nicht im Buchhandel).

Fryklund, Daniel. En pochette d'amour av Thomas Erlinger. 8⁰, 10 S. Sundsvall 1918. (Nicht im Buchh.)

Fryklund, Daniel. Etymologische Studien über Geige-Gigue-Jig. (Studier i modern språkvetenskap utg. av nyfilologiska sällskapet i Stockholm VI: 3). 8⁰, 12 S. Upsala 1917. (Nicht im Buchhandel.)

Fryklund, Daniel. Brev från Bernhard Crusell. 8⁰, 44 S. Sundsvall 1918 (Nicht im Buchhandel.)

Glossy, Karl. Zur Geschichte der Theater Wiens. II. 1821—1830. XVIII u. 160 S. gr. 8⁰. [S.-A. aus dem Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft, 26. Jahrg. 1920.] Wien 1920, Amalthea-Verlag. 9 *M.*

Hennerberg, C. F. Förteckning över Gunnar Wennerbergs tonverk. 16⁰, 42 S. Stockholm 1919, Elkan & Schildknecht. 3 Kr.

Hillman, Adolf. Mozart. En biografisk studie. 8⁰, 199 S. Stockholm 1917, Wahlström & Widstrand. 5 Kr.

Hillman, Adolf. Johannes Brahms. 8⁰, 196 S. Stockholm 1918, Wahlström & Widstrand. 6.50 Kr.

Hillman, Adolf. Felix Mendelssohn-Bartholdy. 8⁰, 137 S. Stockholm 1919, Wahlström & Widstrand. 5 Kr.

Hillman, Adolf. Kammarmusiken och dess mästare intill 1800-talets början. Jämte förteckning över Kammarmusik-Komponister intill unvarande tid. 8⁰, 130 S.

Stockholm 1918, Wahlström & Widstrand. (Nicht im Buchhandel.)

Hoschek, Ernst. Rot und Schwarz — C dur und A moll. 8⁰, 43 S. Mit 2 Tafeln. Reichenberg [1920], Sudetendeutscher Verlag, Franz Kraus.

Jung, Rudolf. Tannhäuser. Vortrag, gehalten im Stadttheater Bern am 7. IX. 1919. 8⁰, 16 S. [Bern 1919, A. Francke.] Fr. —.80.

Iversen, Ane, und Anna **Sievers**. Heisa Hopsa! Volkstänze, gesammelt und beschrieben. Musikal. Bearbeitung von Karl Wahlstedt. Zeichnungen von Ewald Egg. Mit einem Geleitwort von Turninspektor Möller. Hrsg. vom Dürerbund. 20×24 cm. 47 S. München [1920], G. D. W. Callwey. 5 M.

Kapp, Julius. Liszt. Övers. i sammandrag av A. Hillman. 8⁰, 213 S. Stockholm 1918, Wahlström & Widstrand. 5.75 Kr.

Kapp, Julius. Richard Wagner och Kvinnorna. En erotisk biografi. 8⁰, 232 S. Stockholm 1917, Wahlström & Widstrand. 5 Kr.

Kapp, Julius. Das Dreigestirn Berlioz/Liszt/Wagner. 8⁰, 176 S. Berlin, Schuster & Loeffler.

Kapp schildert in lebendiger Form die persönlichen und inneren Beziehungen, die die drei sogenannten Vertreter der Neuromantik mit einander verbanden. Unter dem Generalnenner „Freundestragödien" erhält jedes Paar — „Die Kampfgenossen" (Berlioz-Liszt), „Die feindlichen Brüder" (Berlioz-Wagner) und „Die Unzertrennlichen" (Liszt-Wagner) sein eigenes Kapitel: deren letztes eine Erweiterung von Kapps Büchlein „Richard Wagner und Franz Liszt. Eine Freundschaft" (1909) darstellt. Wie in seinen übrigen Schriften, so bleibt Kapp auch hier mit Vorliebe beim rein Biographischen und einer „ungeschminkten" Darstellung stehen; er hat dafür die im letzten Jahrzehnt in so reichem Maß erschlossenen Selbstzeugnisse: Wagners Autobiographie, Wagners Briefe an Bülow usw. verwerten können. Dankenswert ist auch die Benutzung von Berlioz' Kritiken aus dem Journal des Débats; im übrigen wird der Kenner die Behauptung des Vorworts, daß zahlreiche Inedita Kapp gestattet hätten, vieles in neuem und überraschendem Licht zu gestalten, kaum bestätigt finden; es müßte denn ein Brief von Berlioz an Liszt nach der Hochzeitsnacht mit Henriette Smithson sein, worin der glückliche Gatte triumphierend die angezweifelte Virginität seiner Angebeteten feststellt. Ein einleitendes Kapitel „Die Heroen des musikalischen Fortschritts" erhebt sich nicht viel über Landläufigkeiten. Wenn nicht für den mit der Literatur Vertrauten, so ist das Büchlein als treue und ungefärbte, objektive Darstellung doch für das große Publikum von Nutzen. A. E.

Krehl, Stephan. Beispiele und Aufgaben zum Kontrapunkt. 3. Aufl. 30,5×23 cm. IV u. 64 S. Berlin 1920, Vereinigung wissenschaftl. Verleger. 6.80 M.

Lange, Walter. Richard Wagners universale Bedeutung. Anläßlich der Erschließung der Richard Wagner-Sammlung „Rudolph C. Hagedorn" im Stadtgeschichtlichen Museum Leipzig hrsg. 8⁰, 48 S. Leipzig [1920], Rainer Wunderlich Verlag.

Lange, Ina. Den unge Gluck. 8⁰, XII u. 184 S. Stockholm 1917, P. A. Norstedt & Söner. 5.50 Kr.

Lange, Ina. Gluck, mästaren. 8⁰, VI u. 220 S. Stockholm 1919, P. A. Norstedt & Söner. 8 Kr.

Lizell, Sven. Richard Andersson. 1851—1918. 8⁰, 16 S. Stockholm 1919, Wibergska Musikförlaget. 2 Kr.

Moser, Hans Joachim. Geschichte der deutschen Musik in zwei Bänden. Erster Band: Geschichte der deutschen Musik von den Anfängen bis zum Beginn des Dreißigjährigen Krieges. Lex. 8⁰, XVI u. 520 S. Stuttgart u. Berlin, J. G. Cottasche Buchhandlung Nachf. 50 M.

Müller, Georg Hermann. Richard Wagner in der Mai-Revolution 1849. 8⁰, 63 S. Dresden, Oskar Laube.

Schmid, Otto. Richard Wagners Opern und Musikdramen in Dresden. Mit 15 Bildbeigaben. 8⁰, 42 S. Dresden, Oskar Laube.

Die biographische Studie G. H. Müllers, des Dresdener Ratsarchivars und Stadtbibliothekars, eröffnet eine Reihe von „Arbeiten aus dem Ratsarchiv und der Stadtbibliothek zu Dresden" und ist als höchst wertvoller Beitrag zur Erhellung des bewegtesten Abschnitts in Wagners Leben zu begrüßen. Ohne große Osten-

tation der Quellen, doch in einer Art, daß man immer das Gefühl hat, auf sicherstem Boden zu stehen, verfolgt Müller die Tätigkeit Wagners beim Mai-Aufstand von 1849, man darf sagen von Viertelstunde zu Viertelstunde; man könnte von einer polizeilichen Aufnahme des Tatbestands reden, oder besser noch von dessen Rekapitulierung durch einen aufmerksamen, psychologisch tiefblickenden Vorsitzenden am Ende einer Gerichtsverhandlung, der weiß, daß in der Brust eines so großen, dämonischen Menschen nicht die bekannten zwei Seelen, sondern zehn und zwanzig wohnen. Aus der Darstellung geht hervor, daß Wagner in diesen für sein Schicksal so entscheidenden Tagen in der Tat „überall dabei gewesen", daß er, wenn nicht „aktiv", so doch anfeuernd, treibend, eben als Temperaments- und vor allem als Phantasiemensch an den Ereignissen teil genommen hat: „er war ein aktiver Mithelfer, trotz der Mühe, die er sich später gab, dieses zweifelhaft zu machen, zu verwischen oder wenigstens zu etwas ganz Geringem zu verwandeln ... sein Verhalten lag eben völlig in der Richtung, wobei ihn seine nicht politisch fundierte revolutionäre Gesinnung und Überzeugung treiben mußte".

Das Heftchen von Otto Schmid skizziert kurz die Geschichte der Wagnerschen dramatischen Schöpfungen in seiner „zweiten Vaterstadt" Dresden, vom Rienzi bis zum Parsifal; die Entstehung des Tannhäuser und Lohengrin, die Daten sämtlicher Erstaufführungen, die Listen der Besetzung, und das Echo der Aufführungen in der Dresdener Kritik; das Ganze ein bescheidener, jedoch nützlicher und willkommener Beitrag zur lokalen Musikgeschichte. A. E.

Norlind, Tobias. Jenny Lind. En minnesbok till hundraårsdagen. 8⁰, 250 S. Stockholm 1919, Wahlström & Widstrand. 10 Kr.

Norlind, Tobias. Erik Gustaf Geijer som musiker. 8⁰, 286 S. Stockholm 1919, Wahlström & Widstrand. 8.50 Kr.

Norlind, Tobias. Svensk musikhistoria. 2:a tillök. och illustr. uppl. 8⁰, 345 S. Stockholm 1918, Wahlström & Widstrand. 9.50 Kr.

Norlind, Tobias. Musik och studentsång i Lund. Samma minnesbok S. 338–348.

Pikler, Julius. Theorie der Konsonanz und Dissonanz. (Schriften zur Anpassungstheorie des Empfindungsvorganges von J. Pikler, Professor a. d. Universität Budapest. Zweites Heft.) 8⁰, 34 S. Mit 17 Abb. im Text. Leipzig 1919, Joh. Ambr. Barth. 2 *M*.

Pokorny, Olga. Erneuerung und Veredlung der Hausmusik. 7. Böhmerland-Flugschrift für Volk und Heimat. 8⁰, 12 S. Eger 1919, Böhmerland-Verlag. 25 Heller.

Reuffurth, Eduard, und Adele **Reuffurth**. Die Technik des Klavierspiels. Ein neuer Weg. Mit 32 Abb. und 64 Notenbeispielen. 24×28 cm. 50 S. Kassel 1920, Gebr. Gotthelft. 10 *M*.

Rodhe, Edv. Studier i den svenska reformations tidens liturgiska tradition. 8⁰, IV u. 166 S. Uppsala universitets årsskrift 1917. Upsala 1917, Akad. Bokh. 4 Kr.

Rolland, Romain. Några tonkonstens mästare i forna dagar. Bemynd. översättn. av Alma Faustman. 8⁰, 372 S. Stockholm 1918, P. A. Norstedt & Söner. 10 Kr.

Rolland, Romain. Några tonkonstens mästare i våra dagar. Bemynd. översättn. av Einar Gauffin. 8⁰, 344 S. Stockholm 1919, P. A. Norstedt & Söner. 10 Kr.

Rolland, Romain. Händel. Bemynd. översättn. av Hugo Hultenberg. 8⁰, VIII u. 222 S. Stockholm 1919, P. A. Norstedt & Söner. 7.50 Kr.

Sachs, Kurt. Altägyptische Musikinstrumente. (Der alte Orient. Gemeinverständliche Darstellungen, hrsg. von der vorderasiatischen Gesellschaft. 21. Jahrg. 3. u. 4. Heft.) gr. 8⁰, 24 S. mit 20 Abb. Leipzig 1920, J. C. Hinrichs. 1.80 *M*.

Scheidemantel, Karl. Stimmbildung. 7. Auflage (Bücherei prakt. Musiklehre, hrsg. von Prof. Dr. Arnold Schering). 8⁰, IV u. 107 S. Leipzig 1920, Breitkopf & Härtel. 4.50 *M*

Schiegg, Anton. Allgemeine Schule der Stimmerziehung. Die Ausbildung und Pflege der Sprech- und Singstimme auf exakter Grundlage in ihrem Was, Wie und Warum dargestellt. 8⁰, VI u. 111 S. München (1920), Bayerische Druckerei und Verlagsanstalt. 8.50 *M*.

Schmid, Otto. Richard Wagner. Gedanken über seine Ideale und seine Sendung. (Musikalisches Magazin ... hrsg. von Prof. Ernst Rabich, Heft 66.) 8⁰, 22 S. Langensalza 1920, Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann). 90 Pf.

Schreyer, Johannes. Lehrbuch der Harmonie und der Elementarkomposition. Vierte, vollständig umgearbeitete Auflage der Schrift „Von Bach bis Wagner“. 8⁰, VIII u. 168 S., mit 64 S. Notenbeispielen. Leipzig 1919, Carl Merseburger. 12 M.

Sjögren, Emil. In memoriam. Med bidrag av Sigrid Elmblad, Gunnar Norlén, W. Peterson-Berger, Helena Nyblom, Berta Sjögren och N. Söderblom. 8⁰, 90 S. Stockholm 1918, C. A. V. Lundholm A.-B, 2 Kr.

Vogl, Adolf. Berta Morena und ihre Kunst. 32 Gedenkblätter aus dem Leben der Künstlerin. Mit einer psychologischen Betrachtung ihrer Persönlichkeit. 32 Tafeln und 73 S. Text auf Büttenpapier. 36,5×27,5 cm. München 1919, Hugo Schmidt. Subskr.-Preis 408 M.

Vretblad, Patrik. Konstlived i Stockholm under 1700-talet. 8⁰, VIII u. 298 S. Stockholm 1918, P. A. Norstedt & Söners. 15 Kr.

Wulff, Fredrik. Hågkomster från Lunds högre musikliv 1866—1901. Under Lundagårds Kronor. En minneskrans vid 250-årsfesten av gamla studenter. S. 15—32. Lund 1918, Gleerupska Univ.-Bokh. 10 Kr.

Kortfattade lefnadsteck ningar om framstående tonsättare.

1. E. Ulfsax, Ludwig van Beethoven. 1770—1827. 26 S. 1914. 0.50 Kr.
2. O. Samson, Robert Schumann. 1810—1856. 24 S. 1914. 0.50 Kr.
3. C. G. Nyblom, Jean Sibelius. 20 S. 1916. 0.75 Kr.
4. C. G. Nyblom, Emil Sjögren. VII u. 17 S. 1916. 0.75 Kr.
5. C. G. Nyblom, Fr. Chopin. 28 S. 1917. 2 Kr.
6. C. G. Nyblom, W. A. Mozart. 24 S. 1917. 1 Kr.
7. P. Vretblad, Andreas Hallén. 20 S. 1918. 1.50 Kr.

Stockholm, Elkan & Schildkneckt, Emil Carelius.

Zuth, Joseph. Das künstlerische Gitarrespiel. Pädagogische Studien. Zweite vermehrte Auflage. Leipzig [1920], Friedrich Hofmeister. 7.50 M.

Neuausgaben alter Musikwerke

Bach, J. S. Italienisches Konzert — Chromatische Fantasie und Fuge — Fuge Amoll und Dmoll, Praeludium, Fuge und Allegro. Neue instruktive Ausgabe von Th. Wiehmayer. Magdeburg, Heinrichshofen. 4 M.

Bach, J. S. Kantaten. Ausgabe der Neuen Bachgesellschaft. Nr. 42. „Am Abend aber desselbigen Sabbaths“. Cembalo- und Orgelstimme bearb. von Max Seiffert. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Cembalost. 3 M, Orgelst. 1.50 M.

Bach, J. S. Werke. Veröffentlichungen der Neuen Bachgesellschaft. Jahrg. 20. Heft 1. Kantate Nr. 71: „Gott ist mein König“. Klavierauszug v. Otto Schroeder, gr. 8⁰. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 2 M.

Cancionero poético y musical del siglo XVII[1], recogido por Claudio de

[1] Die Kenntnis von dieser Publikation, die an Wichtigkeit kaum hinter Barbieris Cancionero und Pedrells Teatro lirico español zurückzustehen scheint, verdanke ich der Liebenswürdigkeit von Rafael Mitjana in Stockholm, der in der Revista de Filología Española, Band VI (1919), S. 14—56 u. S. 233—267 eine eingehende Studie über sie veröffentlicht hat. Es handelt sich um den Neudruck des in der Münchener Staatsbibliothek befindlichen, fünfundsiebzig Stücke enthaltenden Chorbuchs Mus. Ms. E (Nr. 200 des J. J. Maierschen Katalogs; vgl. denselben S. 107—109), das der Kopist der spanischen Hofkapelle Claudio de la Sablonara (1599—1637) an Pfalzgraf Wolfgang Wilhelm von Neuburg überschickt hat.

la Sablonara, hrsg. von Dr. Jesús Aroca. Madrid 1918, VIII u. 344 S., Tip. de la Rev. de Arch., Bibl. y Mus.

Denkmäler der Tonkunst in Österreich, herausgeg. von Guido Adler, XXVI. Jahrgang, Band 51/52; fo. (VIII, 257 S.). Jacob Handl (Gallus). Opus musicum. Motettenwerk für das ganze Kirchenjahr. VI. (Schluß-)Teil: Enthaltend den zweiten und letzten Teil des IV. Buches. Gesänge für die Feste der Heiligen. Bearbeitet von Emil Bezecny und Josef Mantuani. Wien, Artaria & Co. Leipzig, Breitkopf & Härtel 1919.

Der Schlußband des „Opus musicum" enthält hauptsächlich Motetten zu sechs, fünf und vier Stimmen, mit den (zwei acht- und zwei vierundzwanzigstimmigen) Dialogen, die diesmal zuletzt kommen, im ganzen 144 Nummern. Wer in der Lage ist, damit die früheren Stücke des „Opus" zu vergleichen, kann nur immer den Phantasie-Reichtum bewundern, der hier in verschwenderischer Fülle ausgebreitet ist, aber er wird sich vergeblich bemühen, aus dieser Musik dem Bilde ihres Schöpfers einen wesentlichen neuen Zug beizufügen: der geistigen Beweglichkeit steht eine technische Unsicherheit gegenüber, die sich manchmal bis zum Eindruck der Unreife verstärkt. Die Gegensätze stoßen und wiederholen sich: Meisterstücke, Eingebungen einer guten Stunde, geniale Würfe neben stümperhaften Halbheiten und Härten, die wie die Überreste einer barbarischen Kunstübung anmuten. Das „Opus musicum" gibt seinen Auslegern Rätsel über Rätsel auf; und wenn man nicht annehmen will, daß es die Frucht eines zwar genialen, aber nicht abgeklärten Geistes ist, so bleibt eben nur der Ausweg, auf einen gewissen Tiefstand örtlicher Kultur zu schließen, aus der sich der Künstler erst emporarbeiten mußte. Ich habe Handl immer für einen jener Selbstgelehrten gehalten, die den Mangel strenger Schule trotz persönlichster Entfaltung nie ganz verwinden können. Die technischen Voraussetzungen der linearischen Polyphonie mit ihrer hochgesteigerten rhythmischen und tonalen Sensibilität machen das ohne weiteres begreiflich. Unser Musiker steht nicht allein. Die Renaissance als Nährboden ungezügelter Musikliebhaberei hat solcher Kraftgenies, die sich über die Schule hinwegsetzten, eine ganze Menge. Und Handl ist vielleicht gerade in seiner Unbefangenheit ein rechter Moderner; das Altertümliche, Primitive, Unfertige in seiner Satztechnik da und dort dürfte man so fast einer fortschrittlichen Gesinnung, einer Ungebundenheit, gutschreiben, die den Stilmitteln der Vorzeit neue Wirkungen abzuringen trachtete. Jedenfalls steht Handl mitten in der Reservata-Bewegung, und nur unter diesem Gesichtswinkel wird er uns ganz deutlich. Fast alle Eigentümlichkeiten seiner Tonsprache erklären sich als Vorstöße oder tastende Fühler in den Bereich der Ausdrucksmusik. Immer ist der Textgedanke der erste Reiz, auf den der Musiker mit allen Sinnen feinnervig und vielfältig reagiert. Den Vers „Justus germinabit sicut lilium et florebit in aeternum" malt er mit einem Basso ostinato (S. 46), die Worte „fundatus erat enim supra firmam petram" mit einem immer wiederholten wuchtigen „B" des Basses (S. 24); die Proportio tripla (₵ 3), die tanzlyrischen Episoden in dem feierlichen Vortrag der liturgischen Prosa, dienen ihm, wie anderen Kirchenmusikern der Reservata, als Symbol der himmlischen Freude: „gaudium Domini" (S. 51, 121), „gloria sempiterna" (S. 185), „Norbertus hilaris" (S. 203), „gaudeamus" (S. 212), „laudem canamus Domino" (S. 213), „beatum me dicent" (S. 152), dazu vergleiche man den achtstimmigen Jubelchor „Exultate Deo", „jubilate Deo", „sumite psalmum", „date tympanum", „buccinate in neomenia" (S. 218 ff.) und das 24 stimmige „Laudate Dominum" mit dem dreizeitigen „omnis spiritus laudet Dominum" am Schluß (S. 246). Allerdings hat Handl für solche Gedanken auch andere Ausdrucksmittel wie das vielstimmige Echo, das in den Himmelsräumen widerhallt, rollende Tonwogen, kurze Jauchzer und hohe, hellklingende Stimmen, wie in dem süßen Liebesgesang aus dem Hohen Lied „Trahe me post te, curremus in odorem unguentorum" (S. 140). Sehr oft drückt sich die Freude in aufgeregten, schnellhervorgesprudelten Worten, kurzbetonten Silben aus, oft auch bloß im frischen leidenschaftlichen Rhythmus, da ist dann immer eine besondere Freude gemeint — die minnigliche des Madrigals und der Chanson, „benedictus fructus ventris tui" (S. 80), „Sancti et iusti in Domino gaudete" (S. 86), „Johannes est nomen eius ... multi in nativitate eius gaudebunt" (S. 31), „Laetamini in Domino" (S. 40). Der Psalmvers „Diffusa est gratia in labiis tuis" und das fließende Gewässer vom Berge Libanon in dem

Gesang aus dem Hohen Lied „Ego flos campi" entführen den Komponisten sogar in das Reich der Villanella (S. 136 und 156): er wird ganz lyrisch, volkstümlich, derart, daß sich ihm die Prosatexte der Liturgie zu symmetrischen Gliedern und Reprisen weiten; er wiederholt oft in Lassos Manier die Schlußzeilen, als ob er ein Madrigal vor sich hätte, löst den Text in homophone Gruppen auf (S. 98, 118, 120, 124, 138, 180, 132, 172, 108, 194, 139), durchflicht ihn mit Nachahmungen, Echowiderschlägen, oder verzichtet auf alle Kunst und musiziert dann in urwüchsiger Einfalt: Die Wiederholungen und Wiederholungen eines und desselben Tongedankens, die mitunter fast an Eintönigkeit streifen, sind wohl spezifisch national; krainerisch, südeuropäisch; in der westlichen Literatur finden sie sich nur ausnahmsweise. In der Motette „Isti sunt qui viventes in carne" (S. 2) kehrt der Falsobordone „amici Dei facti sunt" sechsmal wieder; auch in anderen Stücken wie „Exaltata est sancta Dei genetrix" (S. 74), „Nativitas tua" (S. 76), „Ecce, ego mitto vos" (S. 88), „Dederunt apostoli sortes" (S. 96), „Invocantem exaudivit Dominus" (S. 129) wiederholen sich konventionelle Reihen und Zusammenklänge und es will scheinen, als habe der Tonsetzer solchen elementaren Ausbrüchen der Freude am bloßen Klang doch zu sehr nachgegeben. Diese Motetten sind denn auch die schwächsten unter ihresgleichen. Auch der zweite der beiden Canons „Posuit adiutorium super potentem" (S. 199) offenbart die Grenzen seines Vermögens; er ist ein nüchternes Exempel. Es darf aber nicht vergessen werden, daß Handl gerade in den einfach liedhaften Motetten immer sein Bestes gibt, und da sind es wieder die klingenden Echos, wie in der Communio „Vos qui reliquistis omnia", deren lieblicher Reiz in der halb epischen halb klagenden Wiederkehr desselben Gedankens beruht (S. 4). In der Antiphon „In coelestibus regnis sanctorum habitatio est" (S. 32) klingt es wie Glockengeläute. Die Laurentius-Motette (S. 116), die Cäcilien-Motette „Dum aurora finem daret" (S. 62), die Sebastianus-Motette (S. 184), die drei Stücke „Absterget Deus omnem lacrimam" (S. 20), „Virgo prudentissima" (S. 146), „Domine praevenisti eum" (S. 190) — wohl die schönsten der ganzen Sammlung — sind es durch den zarten Duft, durch die knospenhafte Frische volkslyrischer Melodik. Man steht davor wie der unverhofft Beschenkte. Wie schön ist auch die Johannes-Antiphon „Descendit angelus Domini" (S. 110), besonders der zweite Teil „Hic praecursor dilectus" mit seinen gebundenen Koloraturen, weich, singend, kosend, in gehendschwebender Bewegung. Eigentümlich in der Tat ist Handls Melodik. Neben römischen Klauseln, Oktavspannungen und ganz modernen Septdurchgängen (S. 70, 130, 98), die auf neuniederländischen Einfluß hindeuten, liebt sie gerade die altertümlichen Cambiaten:



ebenso S. 64, 65, 76, 81, 88, 176, 169; und das verleiht ihr etwas Fremdartiges, das noch gesteigert wird durch die primitive Intervallbehandlung, die Gleichgültigkeit gegen harte Querstände, die Quarten- und Quinten-Parallelen (S. 85, 193, 13, 111, 177, 98, 101, 82, 125, 112 usw.), — einmal schreibt Handl offene Oktaven (S. 107) und Primen (S. 193); offene Quinten S. 170 und 107. Altertümlich wie Reste des Pariser Diskantus berühren die toten Punkte seiner Stimmführung, die Cumulen und Leerklänge (mitunter freilich zur Vermeidung des Querstands), die Stimmenkreuzungen, die Einsätze mit der Prim, Oktav oder Quint ohne tektonischen Ausgleich und alle die Härten, die Handls Tonsprache dem Kreis der Klassizität entrücken. Beispiele hierfür finden sich S. 43, 44, 83, 98, 69, 38, 156, 158, 159, 163, 96, 170, 127, 175, besonders auch S. 166, Abschnitt 4/5 (Misit Herodes rex manus):

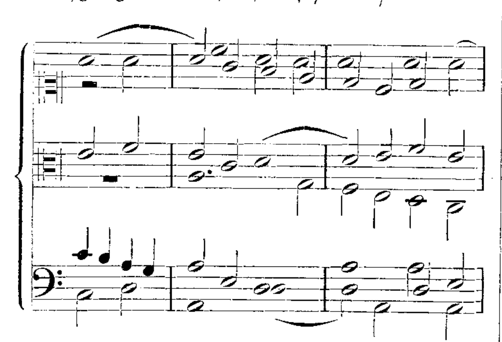


Ein Kapitel für sich ist Handls Chromatik. Die Herausgeber haben ihre liebe Not damit, und sie haben keineswegs überall die endgültige Entscheidung getroffen. Handl ist „kein Stürmer", wie es im Revisionsbericht heißt. Den Kreis der Diatonik durchbricht er nur

selten. Aber er verschmäht nicht die neuen Wirkungen des Genere misto. Seine harmonischen Anschauungen sind nichts weniger als rückständig. Doppelvorhalte, orgelmäßige Durchgänge, neue Akkorde mit überraschend moderner Tonalitäts-Bedeutung, und vor allem die Iriseffekte der Renaissance-Musiker sind ihm durchaus geläufig. Zum Beispiel in folgenden Verbindungen: Der Vorhalt der Sept, S. 5. III. Abschnitt 5/6:



Durchgänge: S. 10, II, Abschnitt 3/4:



Moderne Akkordwirkung: S. 190, IV, Abschn. 6/7:



Die Motette „Stola iucunditatis“ (S. 102) steht nicht mehr auf dem Boden der Diatonik. Sie beginnt mit realem A moll (E-Dominante) und schließt im Dorischen, durchkreist alle Transpositionstöne, ohne sich zu einer bestimmten Einheit zu bekennen. Handl malt hier die überirdische „Pulchritudo“ des christlichen Martyriums. In der St. Bartholomäus-Hymne (S. 168) steht im 8. Abschnitt die unerhörte Discordanz (*):



Das wäre gar der (nach unserer Bezeichnung) oberdurverminderte Sextakkord der vierten Mollstufe — ob aber nicht „gis“ als Druckfehler aufzufassen sei, möchte ich doch der Erwägung anheimgeben. Druckfehler sind in der Ausgabe nicht selten. In der Communio „Justorum animae“ (S. 19, III, Abschn. 2/3) muß der erste Tenor statt der Noten „c—h“ offenbar „d—c“ haben, dann fiele auch das sinnlose „♭“ der Edition fort. Auch andernorts können über dir Urkundlichkeit einzelner Dießen Zweifel herrschen. In dem Exultate-Dialog (S. 215, II, Abschnitt 2 ff. und S. 216, III, 2) bringt der 1. Tenor ein „gis“, das die verpönte übermäßige Sekunde „f—gis“ zu sanktionieren scheint. Die Herausgeber suchen sie demgemäß durch „fis“ (*) auszumerzen. Dadurch erhält aber das Ganze ein verzerrtes Gesicht:



Abgesehen von der Unzulässigkeit des „fis“ im 1. Baß, woraus allein schon die Fragwürdigkeit des „fis“ im Tenor sich ergäbe, beweist auch die Wiederkehr der Melodie im ersten Chor ohne „gis“, daß das Vorzeichen überschüssig ist. Ähnlich S. 40, I, Abschnitt 2, wo die Herausgeber im Cantus „gis“ beifügen, ohne die Folgen zu bedenken. Sie ergänzen zwar im 2. Tenor auch „fis“ zur Vermeidung der übermäßigen Sekunde, übersehen aber den 1. Alt:



Dieses notwendige „fis" des Alt (*) würde einen chromatischen Halbtonschritt bedingen, der sicherlich nicht in der Absicht des Tonsetzers gelegen war. Damit fällt das „gis". Auch die Zusätze S. 84 (I, 4), 10 (III, 3), 11 (I, 1; III, 4), 117 (III, 1), 118 (IV, 2—5), 119 (I, 4), 133 (I, 3), 154 (III, 3), 114 (I, 2; IV, 4), 115 (I, 3), 198 (V, 3), 195 (I, 3), 190 (III, 1) erweisen sich entweder als Eingriffe in die Natur des Tonus oder als Inkonsequenzen gegen die Nachahmung und die Wiederholung, oder sind sonstwie unmöglich. In der Marien-Motette „Nativitas tua" fehlt S. 78, III, Abschnitt 1, Tenor II das Subsemitonium.

Noch ein Wort über das Iris-Problem im Besondern. Auch der vorliegende Band bringt unwiderlegliche Beweise für die tatsächliche Stilbedeutung der uns heute so fremden Rückungen von Moll nach Dur und umgekehrt. Seite 11, IV, 3/4 heißt es:



Die Mollterz auf der Basis A (**) ergibt sich aus der nachfolgenden F-Concordanz. Auf Seite 131, II, 1 schreibt Handl das zweifache „cis" eigens aus:



später, IV, 3/4, muß er den Ruck zwischen „cis" und „c" wegen der nachfolgenden Modulation belassen:



[folgt Basis D–A–C]. Dazu ähnliche Fälle S. 4 (I, 3), 18 (IV, 4), 32 (III, 6), 34 (I, 5), 132 (II, 6).

Die Herausgeber, Professoren Josef Mantuani und Emil Bezecny unterzogen sich der Bearbeitung des Bandes mit gewohnter Sorgfalt und Sachkunde. Wie schon aus unserm Bericht hervorgehen dürfte, stellte die kritische Durchnahme dieser 144 Partituren an ihre Aufmerksamkeit und Geduld keine geringen Anforderungen. Besonderen Dank verdient die Ermittlung der Texte. Möge nun Handls gewaltiges Opus musicum auch den Kapellmeistern neue Anregungen geben!

Theodor Kroyer.

Haydn, Joseph. Werke. Erste kritische durchgesehene Gesamtausgabe. Serie 14. Klavierwerke. Herausgegeben von Karl Päsler. Bd. I. Sonaten Nr. 1—22. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 20 *M.*

Haydn, J. 30 berühmte Quartette, hrsg. von Andreas Moser und Hugo Dechert. Stimmen. Leipzig, Ed. Peters. 7.50 *M.*

Kromolicki, J. Florilegium cantuum sacrorum. 52 lateinische, klassische, leicht ausführbare Motetten für vierstimmigen gemischten Chor aus der Chormusik mehrerer Jahrhunderte für die Bedürfnisse des ganzen

Kirchenjahres ausgewählt, für praktischen Chorgebrauch eingerichtet, mit historischer Einführung, Übersetzungen, Anmerkungen u. Literatur-Nachweisen versehen von Musikdirektor Dr. J. Kromolicki. 89 S. Verlag: Anton Böhm und Sohn in Augsburg und Wien, o. J. Vorwort datiert aus Berlin, im Januar 1920.

Der Wert dieser im Titel nach ihrem Zweck genau bezeichneten Sammlung liegt so sehr in ihrem praktischen Teile, daß sich ein Eingehen auf die das äußere Geschehen umreißende historische Einführung erübrigt. Die Chorstücke sind den bekannten Neudrucken von Böckeler, Commer, Gessner, Haller, Lück, Maldeghem, Marx, Prince de la Moscova, Nikel, Pedrell, Proske, Rochlitz, Schöberlein, Surzynski (Monumenta musices sacrae in Polonia), Tucher und Wüllner entnommen und werden in der äußeren Erscheinung dem Auge des heutigen Leiters kleinerer Chöre angepaßt, wobei der Bearbeiter pietätvoll und sorgfältig verfährt. Die Verkürzung der Zeitwerte der Noten mit dem Ausdruck „Diminuierung" zu belegen, wie es mehrfach in den Anmerkungen geschieht, ist zum mindesten unpraktisch. Die Auswahl gibt einen Überblick über das Schaffen des 16.—19. Jahrhunderts, der allerdings durch Rücksichten auf leichte Ausführbarkeit nach rechts und links beschnitten wird. Th. W. Werner.

Leclair, J. M. Sonate Nr. 6 (Cmoll) „Le Tombeau" f. V. u. Pfte. Neuausgabe von Henri Marteau. Leipzig, Steingräber. 1.50 *M.*

Locatelli, Pietro. Concerto grosso (Fmoll) mit Pastorale op. 1 (1721), für 2 Solo-V., 2 Solo-Violen, Solo-Vcello. u. Streichquintett nebst begleit. Pfte. f. d. prakt. Gebr. bearb. u. hrsg. von Arnold Schering. Leipzig, Kahnt. Part. 3 *M.*, jede Stimme 80 *Pf.*

Mozart, W. A. Sonaten u. Variationen f. V. u. Pfte. Neue Ausgabe von Henri Marteau. 4 Bde. Leipzig, Steingräber. je 4 *M.*

Tartini, Giuseppe. Sonata Gmoll „Il Trillo del Diavolo". Neuausg. von Henri Marteau. Leipzig, Steingräber. 1.50 *M.*

Tartini, G. Sonata Gmoll „Didone abbandonata" f. V. u. Pfte. hrsg. von Henri Marteau. Leipzig, Steingräber. 1.50 *M.*

Vorlesungen über Musik an Hochschulen

(Nachtrag)

Göttingen

Prof. Dr. Friedrich Ludwig: Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts, dreistündig. — Musikgeschichtliche Übungen, zweistündig.

Kiel

Prof. Dr. Fritz Stein: Einführung in die Geschichte der Instrumentalmusik mit besonderer Berücksichtigung der Symphonie, zweistündig. — Joh. Seb. Bachs Leben und Werke, einstündig. — Musikgeschichtliche Übungen, zweistündig.

Dr. Albert Mayer-Reinach: Geschichte der Oper, zweistündig. — Richard Wagner, einstündig. — Musikwissenschaftliche Übungen.

Mitteilungen

Der Oratorien-Verein in Hanau hat unter Leitung von Frank L. Limbert Händels „Israel in Ägypten" in der Chrysanderschen Bearbeitung zur Aufführung gebracht.

In Berlin hat sich unter Leitung von Dr. Gustav Beckmann eine Kammerkonzert-Vereinigung gebildet, die sich die Aufgabe stellt, seltene und wenig beachtete Werke der Kammer- und Orchesterliteratur zur Aufführung zu bringen, hauptsächlich Kompositionen der vorklassischen Zeit. Am 28. April hat im Schillersaal, Charlottenburg, das erste Konzert der Vereinigung stattgefunden, das eine Ouvertüre von J. C. F. Fischer (1695), eine Suite Gmoll von Joh.

Pezel (1678), das Concerto grosso Emoll von Händel, ein Konzert für Flöte und Streichorchester von J. A. Hasse, sowie Orchesterlieder von A. Krieger, G. Neumark und Ph. H. Erlebach bot.

Die schwedische Vereinigung für Musikforschung (Svenska Samfundet för Musikforskning) gibt seit 1919 eine Zeitschrift für Musikwissenschaft (Svensk Tidskrift för Musikforskning) heraus, von der uns der erste Jahrgang und das erste Vierteljahrsheft des zweiten vorliegen. Herausgeber ist, unter Mitwirkung von C. F. Hennerberg, Einar Sundström und Julius Rabe, Tobias Norlind; Verleger Wahlström & Widstrand in Stockholm. Der erste Jahrgang enthält, außer einer reichhaltigen Bücher- und Zeitschriftenschau, wertvolle Studien von T. Norlind („Zum Geleit"); Gunnar Jeanson („Unsere erste Oper und die Theatertruppe Rosidor in Schweden"); Daniel Fryklund („Die Trompetengeige"); Einar Sundström („Ferdinand Zellbell der jüngere und seine Oper: Il Giudizio d'Aminta"); Julius Rabe („Melodie und Harmonie als Stilelemente"); Nils Brodén („Verzeichnis der gedruckten Kompositionen Emil Sjögrens"); das erste Heft des zweiten Jahrgangs u. a. Studien von C. F. Hennerberg über „Paul Struck, ein Wiener Komponist zu Haydns und Beethovens Zeit" und P. Bretblad über „Pergoleses Stabat Mater in der schwedischen Musikkritik des 18. Jahrhunderts".

Um das Robert Schumann-Museum in Zwickau zu fördern, wird eine Vereinigung der Schumann-Freunde für Zwickau und Umgegend gegründet. Auch werden Pläne erwogen, eine Schumann-Gesellschaft für Deutschland ins Leben zu rufen. Von den noch lebenden drei Töchtern Robert und Klara Schumanns erhielt das Museum kürzlich die Ehrendiplome des Künstlerpaares, zehn für Robert, dreißig für Klara Schumann. Hinzu kommen ferner als Geschenke der Nachkommen sämtliche erste Ausgaben der Werke Schumanns, sämtliche Robert Schumann gewidmeten Kompositionen, z. B. von Berlioz, Felix Mendelssohn Bartholdy, Chopin, Robert Franz, Ad. Henselt, Niels W. Gade, C. G. Reissiger, Moscheles u. a. Da viele der Kompositionen und der ersten Ausgaben handschriftliche Bemerkungen von Robert und Klara tragen, sind sie für die Musikforschung sehr wertvoll.

Das preußische Unterrichtsministerium hat die Fakultäten der Universitäten ermächtigt, bis auf weiteres auf Drucklegung der Doktor-Dissertationen zu verzichten. Die Arbeiten sollen hinfort in vier Exemplaren in Maschinenschrift, die auf der Staats- und der Universitätsbibliothek, sowie bei der Fakultät aufbewahrt werden sollen, eingeliefert, und im übrigen nur ein kurzer, wenige Seiten umfassender Auszug gedruckt werden.

Anläßlich des vom 19.—21. Juni stattgefundenen achten Deutschen Bachfestes der Neuen Bachgesellschaft tagte in Leipzig auch der Kirchenchorverband der evangelisch-lutherischen Landeskirche Sachsens; zu gleicher Zeit veranstaltete der Zentralausschuß des Evangelischen Kirchengesangvereins für Deutschland eine Zusammenkunft seiner Mitglieder.

Kirchenmusikdirektor Professor Johannes Biehle in Bautzen, Dozent für musikalische Liturgik an der Berliner Universität und für Raumakustik, Kirchenbau, Orgel- und Glockenwesen — auf welchen Gebieten er Autorität ist — an der Technischen Hochschule zu Charlottenburg, feierte am 18. Juni seinen 50. Geburtstag.

Rafael Mitjana hat die Freundlichkeit, unsere Notiz über Morales auf S. 447 richtig zu stellen. Mitjana hat seine Forschungen über Cristobal de Morales in einer Monographie (Colección popular de Arte. Cristobal de Morales. Estudio crítico-biográfico por Rafael Mitjana. Madrid 1920, Saturnino Calleja) niedergelegt; danach war Morales in der Tat vom 8. August 1526 bis zum 12. Oktober 1530 Kapellmeister an der Kathedrale zu Avila; in einem Inventar des dortigen Kapellarchivs, das gegen 1540 abgefaßt ist, findet sich die Erwähnung dreier handschriftlicher Messen von Morales, die letzte davon vierstimmig. Die Angabe des Geburtsjahrs von Morales (2. Januar 1512), die von Soriano Fuertes stammt, ist bereits von Pedrell und dann von Mitjana selbst (Estudios sobre algunos músicos españoles del siglo XVI, Madrid 1918, Sucesores de Hernando) angezweifelt worden; M. muß in den ersten Jahren des 16 Jahrhts. geboren sein, vermutlich als Sohn eines Cristobal de M., der 1503 in Sevilla als Sänger im Dienst des Herzogs von Medina-Sidonia nachweisbar ist. M. kam auch nicht 1530 in die päpstliche Kapelle, sondern wurde erst am 1. September 1535 amisus in Cantorem.

Am 3. Juni hat im Musikhistorischen Museum zu Kopenhagen ein historisches Konzert auf alten Instrumenten — Quinton, Clavichord, Vielle, Clavicymbel, Nyckelharpa, Hammerklavier, Hardangerfiedel — stattgefunden; ein jedes mit den entsprechenden Kompositionen, z. B. die Drehleier mit einem Menuett von Lully und einem französischen Volkslied „Die Glocken von Dünkirchen", das Cembalo mit einem Menuett von Marpurg und einer Sonate von Dom. Scarlatti usw. (Freundliche Mitteilung des vermutlichen Veranstalters A. Hammerich.)

Archidiakonus Thiele in Mühlhausen i. Th. hat einen unbekannten Brief J. S. Bachs vom 21. Mai 1730 gefunden. In dem Schreiben, das an den damaligen Bürgermeister von Mühlhausen Christian Petri gerichtet ist, bedankt sich Bach für die Mitteilung, daß sein Sohn Johann Gottfried Bernhard (geb. 1710) zur Probe für die Organistenstelle an der Marienkirche zugelassen sei.

Prof. Dr. Hans Pfitzner ist mit der Leitung einer Meisterschule für musikalische Komposition bei der Akademie der Künste zu Berlin betraut worden. Pfitzner wird sein neues Amt am 1. Oktober antreten.

Im Kieler Stadttheater hat am 18. Januar unter Leitung von Prof. Dr. Fritz Stein und Dramaturg Ausleger eine literarische Morgenaufführung stattgefunden, die „Dichtung, Musik und Tanz im Barock-Zeitalter" zum Gegenstand hatte: das Programm umfaßte Bachs Orgelphantasie Gmoll (Prof. Stein), Abaco: Kirchen-Sonate op. 3, Nr. IV, Gdur; eine Kammerkantate mit konzertierender Flöte von Jakob Greber; Bachs Kaffee-Kantate in szenischer Wiedergabe, ein Ballett nach drei Suitensätzen (Sarabande, Bourrée und Menuett) aus Gottlieb Muffats Componimenti musicali, endlich eine Posse „Der fliegende Arzt" von Molière.

Der Dresdener Kreuzchor unter Leitung von Prof. Otto Richter hat mit größtem Erfolg in Stockholm, Upsala und Malmö fünf Konzerte gegeben, darunter einen Bachkantaten-Abend und einen Abend mit weltlicher A cappella-Kunst.

In Heft 3 des II. Jahrgangs der „Mozarteums-Mitteilungen" berichtet Chordirektor P. Augustin Jungwirth über ein paar neuaufgefundene Mozart-Handschriften im Benediktinerstift St. Peter in Salzburg. Es handelt sich um zwei Kadenzen zum Klavierkonzert in Fdur Köchel Nr. 413, zwei Kadenzen zum Esdur-Konzert für zwei Klaviere (365), drei Kadenzen zum Klavierkonzert in Ddur (175), zwei zum Klavierkonzert in Cdur (246) im Autograph; ferner um unbekannte Kadenzen zum Ddur-Klavierkonzert (451). Jungwirth hat im Musikalienarchiv des Stifts noch sechs unbekannte Menuette für 2 V., 2 Oboen u. Flöte, 2 Tromp. u. Hörner mit Baß „di Amadeo Wolfgango Mozart" in Stimmen aufgefunden; doch bedarf die Echtheit dieses Werkes erst noch der Untersuchung.

Juni	Inhalt	1920

Schriftleitung: Dr. Alfred Einstein, München, Cuvilliésstraße 13
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig, Nürnberger Straße 36/38

Zeitschrift für Musikwissenschaft

Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft

Zehntes Heft | 2. Jahrgang | Juli 1920

Erscheint monatlich. Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos, für Nichtmitglieder 24 Mark, Einzelhefte 2 Mark

Joseph Haydns Klavierwerke

Band I (Sonaten Nr. 1—22)[1]

Von

Hermann Abert, Leipzig

Nach recht erheblicher Pause hat nunmehr die im Verlage von Breitkopf & Härtel erscheinende Gesamtausgabe der Werke J. Haydns den drei Sinfoniebänden den ersten Sonatenband folgen lassen. Aber die Geduld ist in diesem Falle reichlich belohnt worden. Der neue Band steht an Bedeutung, sowohl für die Kunst Haydns selbst als für die allgemeine Musikgeschichte, seinen Vorgängern nicht nach, und der Herausgeber Karl Päsler hat, wie gleich zu Anfang bemerkt sei, mit einer Gründlichkeit und Sorgfalt seines Amtes gewaltet, die wir bei anderen Gesamtausgaben nur zu häufig schmerzlich vermissen. Leicht war seine Aufgabe nicht, denn die von Aug. Eb. Müller besorgte erste Gesamtausgabe der »Oeuvres complettes« für Klavier, die 1800—1806 im nämlichen Verlage erschien, kann bei aller Gewissenhaftigkeit nicht als authentisch gelten, trotzdem sie der Komponist selbst mit seiner Autorität deckte. Denn Müller unterließ es, seine eigenen Zutaten als solche zu bezeichnen, der alternde Haydn aber hat es mit der Durchsicht, wenn er überhaupt eine vorgenommen hat, im Hinblick auf seinen Vertrauensmann Müller nicht eben genau genommen. So galt es auf die Quellen zurückzugehen, die Autographe und, wo diese fehlten, die alten Abschriften und Drucke aus der Zeit Haydns selbst. Dabei ist es Päsler gelungen, sieben Sonaten (Nr. 1—4, 10, 11, und 16) in diesem Heft erstmals im Druck vorzulegen, nachdem bereits H. Riemann in seiner Ausgabe (1895) vier bis dahin unbekannte Nummern (5, 7—9) veröffentlicht hatte. Den ganzen Schatz der Haydnschen Klaviersonaten zu heben dürfen wir freilich nicht mehr hoffen, da bei der bekannten Publikationsmanier jener Zeit so manches wohl endgültig verloren ist. Aber das zur Zeit Erreichbare liegt jetzt vor, und zwar in sorgfältig gereinigtem, authentischem Texte. Besondere Mühe hat sich der Herausgeber mit der

[1] Joseph Haydns Werke. Serie 14, Klavierwerke Band I, Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Sicherstellung der Haydnschen Ornamentik gegeben; hierin ist seine Einleitung nicht bloß für die Haydnsche, sondern für die allgemeine Praxis der Zeit von besonderem Wert.

Wichtig ist ferner, daß manche Sonaten, wie auch in Mozarts Knabenzeit, in alten Ausgaben den Beisatz „avec violon ad libitum“ tragen, und zwar unter Haydns Billigung. Nimmt man hinzu, daß auch die Haydnschen Klaviertrios meist als „Sonaten“ erschienen, so ergeben sich diese Werke als die letzten Ausläufer des mehrere Jahrhunderte alten Brauches der Komponisten, ihrerseits nur die Musik zu geben, für die Ausführung dagegen verschiedene Möglichkeiten offen zu lassen. Ist doch, wie neuerdings H. Mersmann glaubhaft nachgewiesen hat[1], die spätere Violinsonate mit obligatem Klavier aus der alten Triosonate durch Übertragung des einen Violinparts auf die Oberstimme des Klaviers entstanden. Ähnliches wußten wir ja bereits aus J. Kuhnaus Soloklaviersonaten[2], und daß dieser Einfluß der Violinsonate auch nach der Emanzipation des Klaviers noch lebendig fortwirkte, sehen wir gerade aus den vorliegenden Haydnschen Sonaten, wo sich neben echt Klavieristischem namentlich in dem figurativen Typus gewisser langsamer Sätze (vgl. gleich die erste Sonate) der Einfluß der Violintechnik bemerklich macht[3].

Auch in formaler Hinsicht bildet dieser Band einen wichtigen Beitrag zur Entstehungsgeschichte der klassischen Sonate. Die meisten der Stücke zwischen 1760 und 1770 führen den Titel „Divertimento“ oder „Partita[4]“; das weist auf die alte Suite hin, und tatsächlich zeigen die ersten 18 Nummern mit einer einzigen Ausnahme (3)[5], ein Hauptmerkmal dieser Form, nämlich die Einheit der Tonart in allen Sätzen[6]. Andererseits hat sich von den alten Tanzsätzen nur noch das Menuett, und zwar in den ersten 16 Nummern regelmäßig, erhalten. Nr. 15 bringt außerdem, gleichfalls nach Suitenart, ein „Air“ mit Variationen. Die Dreisätzigkeit herrscht vor; nur zweimal (Nr. 6 und 8) taucht die Vier- und einmal (Nr. 18) die Zweisätzigkeit auf. In den ersten Sätzen überwiegt die Form des Sonatensatzes bei weitem. Nur Nr. 11 beginnt mit einem französischen Rondo (mit Mineurepisode), Nr. 12 und 16 stellen an die erste Stelle statt des Allegro ein Andante und lassen beide ein Menuett und ein Finale folgen. Das ist eine Reminiszenz an die italienische Sonatenform, wie wir sie auch in den Violinsonaten aus Mozarts Jugend (K.-V. 55 ff) finden[7], nur ist der Typus bei Haydn bereits nicht mehr so rein ausgeprägt, so hat z. B. das Andante von Nr. 12 statt der alten Zweiteiligkeit die volle Sonatenform mit Durchführung und Reprise, es fehlt ferner beide Male die Rondoform des Schlußsatzes. Auch in den übrigen Sonaten kann man insofern noch eine Nachwirkung dieses Typus feststellen, als Haydn es auch noch in späterer Zeit liebt, seine Sonaten im Gegensatz zu Mozart in gemäßigtem Allegrotempo (Allegro moderato oder einfach Mode-

---

[1] Archiv für Musikwissenschaft II 101 f.

[2] Seiffert, Geschichte der Klaviermusik S. 244 f.

[3] Auch bei Mozart finden sich Spuren, doch treten sie bald hinter den Einflüssen der italienischen Arienmelodik zurück. Jener Typus gehört bei ihm bezeichnenderweise zu den Ausnahmen.

[4] Der Name Sonate ist zuerst für die Emoll-Sonate von 1771 (20) bezeugt.

[5] Diese Sonate hebt sich auch durch andere Stileigentümlichkeiten derart von ihrer Umgebung ab, daß ich sie überhaupt in eine spätere Zeit setzen möchte.

[6] Nur die Paralleltonart ist, wie in der Suite, zugelassen.

[7] Vgl. meinen Mozart I 351 f.

rato) beginnen zu lassen. Die langsamen Sätze weisen meist die zwei-, seltener die dreiteilige Liedform auf. Die Schlußsätze endlich bekennen sich, soweit sie nicht Menuette sind, meist gleichfalls zum Sonatensatz. Das später von Haydn so bevorzugte französische Rondo erscheint nur zweimal (5, 22) das italienische (Hauptsatz mit mehreren Episoden) nur einmal (19). Dem äußeren Umfang nach heben sich Nr. 7 und 8 durch die auffallende Kürze ihrer Sätze heraus, sie sind wohl für bestimmte Gelegenheiten geschrieben[1].

Im allgemeinen zeigt sich aber das deutliche Bestreben, zu einer festen Form der Sonate zu gelangen. Das verdient in der Zeit, da Haydn mit seinen Sonaten begann, besonders hervorgehoben zu werden. Denn damals schwankten namentlich die kleineren Meister zwischen der alten Suite und der moderneren Sonate hin und her, ja gelegentlich verbirgt sich hinter dem Namen Sonate noch eine unverfälschte Suite mit den bekannten vier Grundtänzen[2]. Ein anderer Teil bringt als eigentliches Sonatenelement nur das erste Allegro, dem dann eine freie Tanzreihe folgt[3], ein dritter neigt bereits der Dreisätzigkeit im späteren Sinne (Rasch—Langsam—Rasch) zu, hängt ihr aber, ähnlich wie das S. Bach im ersten brandenburgischen Konzert tut, noch eine Anzahl Suitensätze an[4]. Wieder andere folgen in der Hauptsache noch der alten Kirchensonate, sind mit der Einflechtung von Tänzen besonders zurückhaltend und bringen dafür eine oder die andere ältere Form wie z. B. die Phantasie[5]. Am buntesten ist das Bild in der Sammlung von Sonaten Wagenseils, die der handschriftliche Band in Dresden enthält; es vereinigt so ziemlich alle Typen in sich.

Aus dieser Vielheit der Formen haben sich nun allmählich zwei feste Typen herausgebildet, die der Sonate schließlich ein festes Rückgrat verliehen, ein norddeutscher und ein süddeutsch-österreichischer. Ihr Unterschied besteht eben in der verschiedenen Art, wie sie das Hauptproblem des Verhältnisses zur alten Suite gelöst haben. Die norddeutsche Richtung mit Ph. E. Bach an der Spitze (über dem freilich gerade hier sein Bruder Wilh. Friedemann nicht vergessen werden darf[6]) entscheidet sich unter dem Einfluß des Konzerts für die Ausscheidung aller Suitensätze. Hierauf beruht ihre historische Bedeutung mindestens ebensosehr wie in der Einführung oder, besser gesagt, strafferen Durchführung der thematischen Arbeit, in der gewöhnlich ihr Hauptverdienst gesucht wird. Beide Seiten sind freilich Ergebnisse desselben Strebens, nämlich dem Schwanken des Stils in der Sonate ein Ende zu machen und ihr das Gepräge organischer Einheit zu verleihen[7]. Der Wiener Typus dagegen neigt zwar ebenfalls dazu, die Satzzahl der Sonate zu beschränken, nimmt aber unter dem Einfluß der lokalen Serenadenmusik noch einen Suitensatz, das Menuett, mit auf, und hält, zunächst wenigstens, auch an der Tonarteneinheit fest. Es ist ihm überhaupt

[1] Der erste Satz hat nur 21, das Menuett samt Trio 20, das Finale 55 Takte.

[2] So in der sechsten der in dem Sonatenbande der Dresdener Landesbibliothek (Cod. mus. Ch. 6) von Wagenseil erhaltenen Sonaten. Auch Noffelds Sonaten (ebenda) sind Suiten mit frei gewählter Tanzfolge. Eine besondere Rolle spielt in allen derartigen „Sonaten" die Polonäse, neben dem Menuett der Lieblingstanz der damaligen Hausmusik.

[3] Hierher gehören in dem Dresdener Band die Sonaten von Krause.

[4] Vgl. z. B. die Sei Sonate op. 2 von Agrell.

[5] Hierher gehören großenteils die Beiträge des vielbesprochenen Giov. Platti im Dresdener Band.

[6] M. Falck, W. Fr. Bach, S. 1 des thematischen Verzeichnisses.

[7] Vgl. meinen Mozart I 81 ff. und R. Steglich im Bachjahrbuch 1915, S. 114 ff.

— und darin spiegelt sich der Unterschied des süddeutschen Temperaments vom norddeutschen wieder — nicht um straffe Logik und geschlossene Einheit zu tun, sondern um ein freies Spiel der Phantasie im bunten Wechsel der Erscheinungen. Zum ersten Male, soviel ich sehe, prägt er sich mit aller Deutlichkeit in den seiner Zeit viel gespielten Divertimenti da cimbalo op. 1—4 (von 1753 ab) von G. Wagenseil aus[1]. Die Grundstruktur ist hier dreisätzig (rasch—langsam—rasch). Das Menuett bildet den Schlußsatz, seltener den Mittelsatz[2]. In einzelnen Fällen wird dadurch, daß zwischen die beiden Ecksätze Andante und Menuett eingeschoben werden, die Viersätzigkeit erreicht. Die Tonarteneinheit wird erst im vierten Heft zu Gunsten der Unterdominante oder der Molltonart der Mediante in einzelnen Mittelsätzen durchbrochen. In den Themengruppen der ersten Sätze treten Haupt-, Seitenthema (dieses allerdings häufig figurativ) und Schlußgruppe[3] deutlich auseinander. Die Durchführungen begnügen sich, ganz anders als die Bachschen, meist mit einem rein melodischen Weiterspinnen der Grundgedanken; eigentliche thematische Arbeit ist sehr selten. Die Reprisen streben mehr und mehr, wie in der Wiener Sinfonie, nach Vollständigkeit, und lassen nur hie und da durch Verkürzung des ersten Teils die alte zweiteilige Form durchschimmern. In der Thematik im Allgemeinen endlich zeigt sich bei aller Anlehnung an die hohe Kunst, besonders der Italiener, die sich hauptsächlich in dem glänzenden, echt klaviermäßigen Passagenspiel äußert, eine deutliche Befruchtung durch die österreichische Volksmusik mit ihren Lied- und Marschanklängen, ihren Juchzermotiven und ihren Melodien in Terzen und Sextengängen.

Sehen wir uns nun daraufhin Haydns Sonaten an, so zeigt sich, daß er sich zunächst durchaus nicht auf die Seite Ph. E. Bachs, sondern auf die Wagenseilsche geschlagen hat, und zwar nicht allein was die Bezeichnung Divertimento, sondern auch was den Bau im allgemeinen anbelangt. Die dreisätzige Form mit dem Menuett an zweiter oder dritter Stelle weicht erst von Nr. 17 an einer Dreiheit freier Sätze, und auf das Menuett ist Haydn auch später immer wieder zurückgekommen. Man sehe sich ferner die erste Partita an: im Allegro die Dreizahl der Themen mit der typischen Harmonik der Schlußgruppe, die die Gedanken melodisch fortspinnende und aneinanderstückelnde Durchführung und die den Kopf des Hauptthemas verkürzende Reprise, im Andante die zweiteilige Liedform und im Menuett der dreiteilige Hauptsatz und vor Allem der Mollgegensatz des Trios — das alles ist typisch Wagenseilsch. Von Nr. 2 an tritt dann auch noch die volkstümliche Wiener Thematik hinzu, und zwar zunächst in den ersten Sätzen. Die für Haydn typischen punktierten Marsch-

[1] Vgl. Mozart I 83. Das „avvertimento" des ersten Heftes lautet: Si sono evitate in questi divertimenti le legature communemente usate da' migliori autori: insegnando l'esperienza che sogliono le medesime stancar la pazienza dei Dilettanti. Per supplire a questa mancanza basterà che il prudente maestro faccia che si cammini dolcemente e non si salti sul cimbalo: e che tanto si fermi la mano su i tasti quanto l'armonia non mutata lo soffre. I trilli ed i mordenti si faranno per lo più lisci e precisi, perchè i tempi brillanti e stretti non divengano stiracchiati. Benchè difficile si raccomanda di non trascurar lo studio di accordar la fermezza con la leggerezza della mano, riflettendo che la fermezza non consiste nell' aggravar la mano su i tasti, ne la leggerezza nel premerli meno, o abbandonarli prima del bisogno.

[2] Die einzige Abweichung betrifft die präludienartige Ricercata op. 4, Nr. 5, erster Satz. Häufiger erscheint statt des eigentlichen Menuetts ein „Tempo di Minuetto": es sind Sätze mit abgeschliffenem Menuettcharakter, meist in knapper Sonatenform.

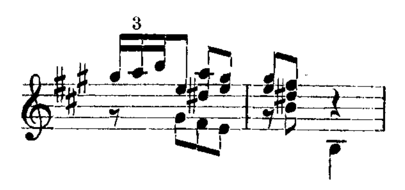
[3] Diese meist unter nachdrücklicher Betonung der Kadenzharmonie I IV V I.

themen (es sind unter den 52 Sonaten 25) sind bereits stark vertreten. Dagegen sind die Menuette mit dem unverfälschten Volkston noch äußerst sparsam.

Haydn hat also zunächst keineswegs als Schüler Ph. E. Bachs begonnen, wie zunächst geglaubt wird, sondern als Österreicher, und was die Architektonik der Sonate im Großen betrifft, hat ihn das Wagenseilsche Vorbild auch dann noch lange nicht losgelassen, als der norddeutsche Einfluß auf anderen Gebieten immer stärker geworden war. Weicht doch das Menuett erst mit Nr. 17 aus seinen Sonaten. Es wäre ja im Grunde kunstpsychologisch auch höchst auffallend, wenn ein so urwüchsiges Volkskind wie er sich von Anfang an, von allen heimatlichen Kunsteindrücken unberührt, der verfeinerten norddeutschen Kultur zugewandt hätte. In diesem Sinne wird man auch seinen eigenen Bericht von dem tiefen Eindruck auffassen müssen, den schon zu Anfang der fünfziger Jahre ein Heft Bachscher Sonaten auf ihn gemacht habe[1]. Haydns Genius besaß nicht die Anschmiegsamkeit des Mozartschen; er brauchte längere Zeit, um künstlerische Eindrücke zu verarbeiten, er trat ihnen vor allem auch kritischer gegenüber als der junge Mozart. So war es auch im Falle Ph. E. Bachs: er verliert sich durchaus nicht völlig an ihn, so stark er sich ihm auch innerlich in vieler Hinsicht verwandt fühlt, sondern nähert sich ihm Schritt für Schritt, aber in demselben Maße wächst auch seine eigene Selbständigkeit, und so ist der norddeutsche Einfluß nicht etwa die Quelle von Haydns Kunst gewesen, sondern eben nur ein „Einfluß", der auch bei seinem höheren Anschwellen den ursprünglichen Strom wohl vertieft und bereichert und wohl auch zeitweise seine Farbe, aber nicht seine Richtung und Natur verändert hat. Was schließlich herauskam, war eine vom schöpferischen Genie vorgenommene Synthese des süd- und norddeutschen Geistes in der Klaviersonate.

Vor allem aber gilt es bei der Betrachtung dieser Werke scharf zu scheiden zwischen dem Neuen, was Bach dem jüngeren Meister gab, und dem, was er an bereits in ihm schlummernden Keimen und Kräften in ihm weckte und bekräftigte. Gerade dieses wird sich, wie immer, als das wichtigere erweisen. Das Aufspüren bloßer melodischer Anklänge tuts nicht, ganz abgesehen davon, daß sie sehr häufig dem allgemeinen Zeitstil angehören.

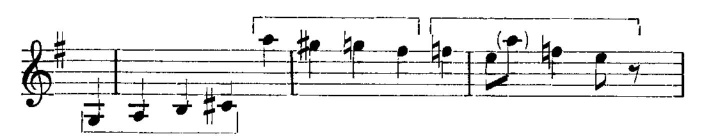
Die ersten Sätze, auf die es hauptsächlich ankommt, zeigen einen steten Fortschritt von der Mannigfaltigkeit zur Konzentration. Das betrifft gleich die Themengruppe. Nr. 1 setzt die drei Themen genau nach Wagenseilscher Art deutlich von einander ab. Aber schon in der ersten sicher datierten Sonate Nr. 5 (1763) ist das Verhältnis anders. Nach Wagenseils Art hätte T. 14—15 etwa lauten müssen:



Dann wäre das Folgende als richtiges Seitenthema eingeführt worden. Statt dessen verwischt jedoch Haydn den Einschnitt, und das Folgende erscheint einfach als Fort-

[1] Pohl, Haydn I 132.

spinnung des Hauptthemas, wozu namentlich das Festhalten an dem für den ganzen Satz charakteristischen Rhythmus beiträgt. Am Schlusse dieser Seite (25) scheint die Themengruppe regulär abgeschlossen. Da holt Haydn plötzlich in der Dominantmolltonart das Seitenthema nach und schließt dann erst die Themengruppe ab. Aber jenes Thema wirkt jetzt nicht mehr als Seitengedanke, sondern als unerwartetes Intermezzo, trotz dem forthämmernden Grundrhythmus, und die ganze Themengruppe ist ein nicht sehr glücklicher Versuch, die beiden Typen, den nord- und süddeutschen, zu verschmelzen. Haydn hat ihn auch nicht wiederholt, aber ebensowenig sich der Art des von Chr. Bach herkommenden Mozart angeschlossen, die dem Hauptthema ein völlig selbständiges, meist aufdringlich vorbereitetes und durch einen nachdrücklichen Schluß von ihm getrenntes Seitenthema gegenüberstellt. Wir sehen ihn vielmehr sehr bald auf eine neue Rangordnung unter den Themen ausgehen, die das Seitenthema, ja oft auch noch die Schlußgruppe, als weitere Schößlinge des Hauptgedankens erscheinen läßt. Das schließt gegensätzliche Bildungen keineswegs aus. Ja, wir können deutlich verfolgen, wie er als Süddeutscher auf diese Gegensätze zunächst besonderen Wert legt und die Verwandtschaft erst im weiteren Verlaufe hervortreten läßt. Dennoch wird sie ohne weiteres empfunden, und wer mit Mozartschen Begriffen von Haupt- und Seitenthema an diese Sonaten herantritt, wird Mühe haben, die gewohnte Form herauszufinden. Das erste sicher datierte Stück dieser Art ist Nr. 6. Da wird zunächst in den ersten vier Takten das Thema, ein Liedgebilde von gut Wienerischer Laune[1], aufgestellt, mit einfachem tonalem Halbschluß. Dann aber tritt ein anscheinend ganz neues Gebilde in Ddur, also der regulären Tonart des Seitenthemas, auf. Daß es aber doch mit dem Vorhergehenden zusammenhängt, lehrt außer dem vorangehenden Halbschluß, der hier mehr verbindend als trennend wirkt, besonders der punktierte Rhythmus, der zuvor schon im Nachsatz des Themas im Basse dem Ganzen ein energischeres Gepräge verliehen hatte: jetzt wird tatsächlich die Stimmung ins Heroische emporgetrieben, und bezeichnender Weise mischt sich bald auch die Zweiunddreißigstelphrase aus dem dritten Thementakt ein. Abermals erfolgt im 10. Takt ein Abschluß, aber wiederum nur ein scheinbarer. Denn der neue Gedanke tritt bereits im letzten Viertel von Takt 9 ein. Seine Melodielinie liegt in der Mittelstimme und setzt sich in der Oberstimme dann in entgegengesetzter Richtung in zwei gleichgebauten Phrasen fort:



Aus dieser Phrase von vier Vierteln wird aber nun durch Verkürzung alsbald ein neuer Gedanke gewonnen: dessen Auftakt gleich zu den vom Thema her bekannten Triolen erweitert wird. Dieser Gedanke erscheint in T. 16 ff. nochmals, hat aber jetzt einen anderen Vordersatz bekommen, (T. 14 ff.), der zunächst durch seinen Umschlag nach Dmoll auffällt. Das ist wieder eine Erinnerung an

[1] Es ist melodisch mit dem Andante der ersten Sinfonie Haydns nahe verwandt.

Wagenseil, der diesem seit Dom. Scarlatti auch in der Klaviermusik beliebten plötzlichen Wechsel der Tongeschlechter besonders zugetan ist. Hier bei Haydn kommt er aber gar nicht unerwartet, denn der neue Vordersatz wächst in freier Variation aus jener Trillerpartie hervor, die bereits die D mollharmonie vernehmlich andeutete. Wo ist somit in dieser Themengruppe das Seitenthema, wo die Schlußgruppe? Statt dessen haben wir einen organischen Komplex, der aus demselben Stamme heraustreibt, die Einschnitte zu überbrücken sucht und bei aller Gegensätzlichkeit der Einzelgebilde doch die Einheit des Ganzen scharf betont[1]. Diesem Grundsatz hat sich Haydn von jetzt ab mit größeren oder geringeren Modifikationen zugewandt. Erst später zeigt sich sporadisch der Einfluß des Mozartschen Typus, wie in der D dursonate (Nr. 37) von 1780, deren erster Satz sich auch sonst dem Mozartschen Stile besonders nähert. Aber auch hier bleibt das Seitenthema eine bloße Episode. Für gewöhnlich folgt Haydn jedoch von Nr. 6 ab dem Bachschen Muster[2], ohne es freilich zunächst an Logik und Geschlossenheit zu erreichen. Er übernimmt von ihm das Streben nach motivischer Einheit der Themengruppen und kommt ihm auch an rhythmischer Mannigfaltigkeit nahe, aber es fehlt ihm noch die zielbewußte Führung der Harmonik. Er begnügt sich da entweder mit den primitiven Verhältnissen des Divertimentos oder aber mit modulatorischen Experimenten im Einzelnen und gelangt darüber zu keiner sicheren Linienführung im Großen. Eines aber hat er durch diese Annäherung an Bach schon jetzt erreicht: die Freiheit von jedem Schematismus, den uns Mozart bei allem Gehalte der aufgestellten Gedanken nicht immer vergessen macht. Von den Haydnschen Sonaten entfaltet jede ihre Themengruppe wieder anders, und tatsächlich beruht der Wert dieser ersten 22 Sonaten, was die ersten Sätze betrifft, mehr auf ihren frei gestalteten Themengruppen als auf ihren Durchführungen.

Daß diese Behandlung der Themengruppe prinzipiell mit der in den Durchführungen nahe verwandt ist, leuchtet ein. Bei Mozart beginnt nach dem Doppelstrich grundsätzlich eine neue Art zu arbeiten, bei Haydn bedeutet die Durchführung nur eine gesteigerte Art des Bisherigen — oder soll sie wenigstens der Intention nach bedeuten. Denn gerade hier zeigt sich deutlich, daß ihm der tiefere Sinn des norddeutschen Durchführungsprinzips damals noch nicht aufgegangen war. Er führt zwar nicht, wie so oft Mozart, neue Themen ein, sondern bleibt thematisch, aber diese thematische Art besteht, wie bei Wagenseil, lediglich in einem melodischen Weiterspinnen und Aneinanderreihen der Themen, mit Vorliebe sequenzenmäßig auf kurzen harmonischen Bogen (Nr. 2). Von Nr. 10 an taucht eine einfache Art des Zergliederns auf, aber von einer Gefühlssteigerung, einer dramatischen Spannung im späteren Sinne ist noch nicht die Rede. Es fehlt der Eindruck des Zwingenden, organisch sich Entwickelnden. Der Grund davon liegt in dem Mangel eines groß und namentlich zielbewußt angelegten harmonischen Gerüstes und in dem homophon-melodischen Stil

---

[1] Sehr charakteristisch ist hier auch die Reprise. Sie verkürzt das Thema zunächst um seinen Anfang (s. u.), holt aber alsbald das Versäumte nach Kräften herein, indem sie in dessen zweiter Phrase [Notenbeispiel] die Achtel zu Sechzehnteln verkürzt und das Ganze weit breiter als zuvor ausspinnt.

[2] Vgl. Steglich a. a. O. S. 116.

des Ganzen. Der harmonische Gang ist zwar durchaus nicht ohne Reiz, aber er vollzieht sich in kurzen, häufig unruhigen Schritten. Manchmal ist es allein die Freude am Modulieren als solchem, die dem Komponisten die Feder führt; gesellt sich dazu noch eine melodische Führung in freien Passagen, so nähern sich diese Partien jenen phantastischen Durchführungen, wie sie Schobert und nach seinem Vorbild besonders Mozart lieben[1] (Nr. 5, 20). Für die Quartette hat ferner Sandberger treffend nachgewiesen, daß die thematische Arbeit im späteren Sinn bei Haydn erst nach dem Durchgang durch den kontrapunktischen Stil, von 1781 ab möglich war[2]. Eine kontrapunktische Periode, wie das Quartett in der Serie Nr. 33—38, hat nun freilich die Haydnsche Sonate nicht aufzuweisen, sie erntete da nur im späteren Verlaufe die Früchte, die der Meister auf dem Gebiete der Sinfonie und des Quartetts bereits eingeheimst hatte. Und auch dann herrscht, genau wie bei Beethoven, in den Sonaten ein weit freieres, mehr improvisatorisches Wesen als in den Sinfonien und Quartetten. Immerhin muß bemerkt werden, daß die ersten, wenn auch noch sehr schüchternen Versuche der Kontrapunktik schon in der bedeutenden Cmollsonate von 1771 (Nr. 20) auftauchen, und wirklich regt sich in den neun ersten Durchführungstakten des ersten Satzes auch bereits ein leiser Hauch des neuen Geistes. Bereits weit fortgeschrittener ist die Durchführungsarbeit im Finale der Fdursonate (Nr. 23) von 1773, und völlig erreicht ist der spätere Standpunkt im letzten Satze der Hmollsonate von 1776 (Nr. 32), ohne daß Haydn zunächst freilich auf dieser Bahn folgerichtig fortgeschritten wäre.

Die lockere Durchführungsart hat natürlich auch eine andere Stellung der Reprisen zur Folge. Auch sie wachsen nicht organisch aus der Durchführung heraus, sie bringen weder die Entladung einer vorhergehenden großangelegten Spannung, wie beim späteren Haydn und bei Beethoven, noch werden sie in kurzem, energischem Anlauf gewonnen, wie bei Mozart. Wir gleiten vielmehr ganz unversehens hinein, und dieser Eindruck wird häufig noch dadurch gesteigert, daß die Reprise in Erinnerung an die alte Zweiteiligkeit um den Kopf des Hauptthemas verkürzt wird, wie das gelegentlich auch bei Wagenseil vorkommt. Wohl aber liebt es Haydn, seine Reprisen zu variieren oder zu erweitern. Ein geistvolles Beispiel bietet außer der bereits oben besprochenen Sonate die in C-moll (Nr. 20), die nach einer Variierung des Hauptthemas im Sinne des Durchführungsbeginns die folgende Subdominantpartie einfach ausstößt und dafür das „Seitenthema" als solches um so schärfer betont, und ähnlich verfährt die vorhergehende Ddursonate (Nr. 19).

Der Bau der langsamen Sätze erstreckt sich vom einfachen zweiteiligen Liede bis zur ausgebildeten Sonatenform mit Durchführung und unverkürzter Reprise. Die Anlehnung an die alte Continuopraxis ist hier besonders deutlich: wir finden neben den gleichmäßig pochenden Achteln im Baß auch noch Absenker der alten Ostinatobässe[3]. Auch im Charakter der Thematik machen sich ältere Vorbilder geltend. Wir

[1] Vgl. meinen Mozart I 87 f.

[2] Zur Geschichte des Haydnschen Streichquartetts, Altbayr. Monatsschrift, 1900, S. 60 ff.

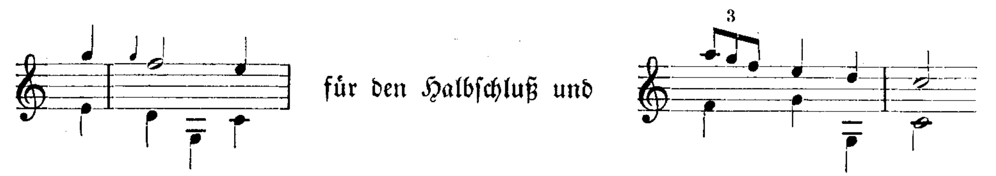
[3] W. Fischer, Zur Entwicklungsgeschichte des klassischen Stils, in Adlers Studien z. Musikwissenschaft 1915, S. 38 ff. Bemerkenswert ist, daß der Verlauf I V V I, der in den Themen des 2. Bandes eine große Rolle spielt, hier nur einmal vertreten ist (Nr. 2). Statt dessen neigt Haydn hier mehr der Subdominante zu (Nr. 1, 6, 21, 22).

haben da einen figurativen Typus mit Spuren der Violintechnik (Nr. 1, 2, 6, 22) neben einem andern, hinter dem bei allen Auszierungen das volkstümliche Lied deutlich erkennbar ist (Nr. 3, 8) einem weiteren, der nach italienischer Sinfonienart dasselbe ganghafte Motiv weiterspinnt (Nr. 17, 19), und endlich dem freisten, der sich teils an die italienische Arie anlehnt, wie die Gmoll-Klage in Nr. 11, teils alle andern Typen zu einem neuen zu verschmelzen sucht (Nr. 21). Zweimal (Nr. 6, 21) tritt im weiteren Verlauf auch die dem Konzert entstammende freie Kadenz auf. Bemerkenswert ist ferner der motivische Zusammenhang, der zwischen einzelnen dieser langsamen Sätze und ihren Vorgängern besteht. So wird gleich in Nr. 2 das den ganzen ersten Satz beherrschende Triolenmotiv auch vom Largo übernommen, und in Nr. 3 wird Jeder sofort die innere Verwandtschaft von



erkennen.

In den Menuetten, wo man den volkstümlichen Geist zuerst vermuten möchte, hält Haydn am meisten damit zurück. Es sind durchweg langsame, „galante" Menuette, an denen schon bei flüchtiger Betrachtung typische Eigentümlichkeiten, wie die Triolenmotive und die stereotypen Kadenzformen, wie



für den Ganzschluß mit ihren zahlreichen Varianten auffallen; rein volkstümliche Bildungen sind selten[1]. Das schließt natürlich nicht aus, daß der Charakter des Tanzes mit seinen symmetrischen Bildungen streng gewahrt bleibt. Die achttaktige Periode liegt stets zu Grunde. Aber sie tritt nur ausnahmsweise in ihrer reinen Gestalt auf, sondern muß sich allerhand Einschiebsel und Erweiterungen gefallen lassen, und selbst in ihrer Urgestalt ist ihr, was das Verhältnis von Vorder- und Nachsatz anlangt, ein lockeres Wesen zu eigen, insofern nur jener ein festes, geschlossenes Gebilde darstellt, dieser dagegen der Improvisation zuneigt, bis er schließlich seine stereotype Kadenzformel erreicht, auf die er oft genug geradezu von Hause aus angelegt ist. Nur sehr selten entspricht der Nachsatz wenigstens in modifizierter Gestalt dem Vordersatz[2], wie in Nr. 4, bezeichnender Weise einem der wenigen gesangsmäßigen Menuetthemen dieser Periode, aber daß Haydn dieser Korresponsion selbst nicht viel Wert beilegt, beweist die Reprise, wo der Nachsatz seine völlig eigenen Wege geht. Im allgemeinen aber zeigt der Nachsatz hauptsächlich das Bestreben, auf irgendwelche Weise die Kadenzformel und damit die Modulation[3] zu erreichen.

[1] Hauptsatz von Nr. 11 und Nr. 15, Hauptsatz und Trio.
[2] Nach W. Fischer a. a. O. der „Liedtypus".
[3] Regelmäßig nach der Dominante oder Paralleltonart. Nur Nr. 10 moduliert vor dem Doppelstrich überhaupt nicht.

Dazu benützt Haydn bald das erste Glied des Vordersatzes (Nr. 3[1]), bald neues Material, das entweder gegensätzlichen (Nr. 7) oder ziemlich indifferenten Charakter trägt, wie in dem an Stamitz gemahnenden Menuett von Nr. 5. Das Charakteristische bleibt aber stets, daß an die Stelle fester Arbeit die Improvisation tritt, die nur ein Ziel kennt, die abschließende Kadenz mit ihrer Modulation. Man hat stets den Eindruck, daß der Nachsatz auch anders verlaufen könnte. Kein Wunder, daß gerade hier die Hauptstelle für allerhand Einschiebsel und dgl. ist, während sie im Vordersatz sehr selten sind[2]. Es ist sehr reizvoll, die psychologische Genesis dieser Einschiebsel zu verfolgen: stets bleibt die Phantasie des Meisters an irgendeinem bestimmten Phänomen haften, das er nun solange fortspinnt, bis die Kadenz erreicht ist. Das eine Mal (Nr. 12) ist es die einfache Wiederholung einer zweitaktigen Phrase, die auch thematisch sein kann (Nr. 14, Trios) das andere Mal (Nr. 6) eine aufwärts drängende Baßskala, die ein kurzes Motiv vor sich hertreibt, manchmal nimmt das Einschiebsel aber auch größere Dimensionen an, wie in Nr. 2 (T. 4—9), wo die Dominante erst auf größeren modulatorischen Umwegen erreicht wird. Auch die Kadenzklausel wird gelegentlich wiederholt. Daß der Verlauf aber nicht den Charakter des Notwendigen, Organischen trägt, beweisen so manche Reprisen. So entspricht im Trio von Nr. 4 der ziemlich primitiven ersten Fassung des Nachsatzes in der Reprise ein längeres, launiges Schaukeln auf dem letzten Takt des Vordersatzes. Dafür ist in Nr. 16 der frühere Nachsatz auf eine bloße Kadenzklausel von zwei Takten zusammengeschmolzen und in Nr. 15 ganz verschwunden. Für sich stehen dagegen die Fälle, wo die Gestaltung durch besondere Rücksichten beeinflußt ist. Zwei Menuette haben Trios, die sich auf dem alten, chromatisch eine Quart in die Tiefe steigenden Baß aufbauen (Nr. 6, 12). Dadurch entstehen gleichfalls „überzählige" Bildungen[3] und im zweiten Fall sogar eine starke Abschwächung der Vordersatzkadenz, die Reprise stellt beidemal die Viertaktigkeit wieder her.

Die Mehrzahl der Menuette ist dreiteilig[4] und bringt die Reprise unverändert oder in der angegebenen Weise variiert; nur ausnahmsweise aber trifft die Verkürzung den Vordersatz (Trios von Nr. 9 und 16). Die „Durchführungspartien" sind häufig sehr kurz und haben oft nur den Zweck, in die Haupttonart zurückzumodulieren, meist mit Sequenzierung (Nr. 3).

Besonders bemerkenswert sind die Trios. Das Haydnsche daran ist nicht etwa die Molltonart, die damals bei allen Zeitgenossen, Wagenseil voran, für diese Stücke besonders beliebt war[5], sondern der gewollte Umschlag im Ausdruck gegenüber den Hauptsätzen. Das ist kein „Menuetto II" alten Schlages mehr, sondern ein Satz, der sich dem Ganzen als bewußter Gegensatz organisch einfügt. Charakteristisch ist aber auch hier, daß der in den Sinfonien dieser Zeit bereits anklingende Volkston

[1] Das zweite Glied greift der Nachsatz im Tempo di Minuetto von Nr. 22 auf.

[2] In Nr. 14 findet sich ein echoartiger Anhang. Im Trio von Nr. 14 sind T. 3—4 ein Einschiebsel, das die Figur von T. 1 im Basse über langen Noten in den Oberstimmen weiterspinnt. Vgl. auch Nr. 2, Trio.

[3] In Nr. 6 steigt der Baß im Nachsatz dieselbe Quart wieder aufwärts, aber in beschleunigtem Gang (4 statt 7 Takte), worauf die Kadenzierung erfolgt.

[4] Die alte Zweiteiligkeit mit zwei thematisch verwandten Achttaktern findet sich in Nr. 5, 7, 10 (Trio), 15 (Trio).

[5] Nur Nr. 8 hat kein Trio. Von den fünfzehn eigentlichen Menuetten haben nur vier Durtrios (3, 4, 9, 10).

kaum einmal (Nr. 15) berührt wird. Idyllen aus Natur und Volksleben, wie sie die Trios der späteren Zeit lieben, kennt dieser Band nicht. Dagegen fällt der teils schmerzliche, teils düster leidenschaftliche Ton auf, und schon im ersten Trio erkennen wir das Bestreben, diese Sätze auch stilistisch von den Hauptsätzen zu unterscheiden. Sogar die ursprüngliche Bedeutung des Trios schimmert noch durch, was dem Sinfoniker Haydn ja besonders nahe lag. So ist Nr. 6 ein richtiges Trio mit den beiden Unterstimmen in Violinlage, die „Bässe" setzen erst im Nachsatz ein. Es ist überhaupt kein Zufall, daß diese Sätze zuerst von allen zu obligater Dreistimmigkeit neigen: in Nr. 12 liegt die Melodie sogar in der Mittelstimme, was bei den Hauptsätzen ganz ausgeschlossen ist. Die Trios sind somit die ersten Träger strengerer Polyphonie in Haydns Sonaten geworden. Auch die Rhythmik schlägt andere Pfade ein, während die Metrik sich den oben genannten Grundsätzen anschließt. Besonders besteht die Neigung, den straffen, fast markierten Gang des Rhythmus zu mildern. Bezeichnend dafür ist die starke Einschränkung der Triolenmotive, aber auch die Vorliebe für Motive, die den starken Taktteil durch eine Pause unterdrücken (Nr. 1, 2, 6, 12, 14), auch die häufige Brechung des Viertelrhythmus durch nachschlagende Synkopen oder nachschlagende Achtel gehört hierher (Nr. 7, 12, 16) — alles Dinge, die in den Hauptsätzen kaum vorkommen. Die Hauptsache ist allerdings bei der Mehrzahl das Streben nach größerer Geschlossenheit durch Festhalten an einem und demselben kurzen Motiv, das, vollständig oder verkürzt, den ganzen Satz hindurch weiter gesponnen wird, sodaß die in den Hauptsätzen üblichen scharfen Zäsuren vermieden werden (z. B. Nr. 1, 3, 11). Dieses Motiv ist meist entweder von ausdrucksvoller Kantabilität wie in Nr. 1 oder figurativ wie in Nr. 13; und seine Durchführung hat gewöhnlich auch eine individuellere Gestaltung der Harmonik zur Folge, als in den Hauptsätzen. Tatsächlich steckt in diesen Trios mit das Bedeutendste und vor allem das Persönlichste, was die Sonaten enthalten[1], wie schon das erste mit seinem Beginn:



beweist, einem Melodietypus, der sich bei allen drei Klassikern findet. Auch die aus der Oper stammenden unheimlichen Unisonogänge von Nr. 5 verdienen hier Erwähnung. Dieser subjektive, leidenschaftliche Ton ist um so bemerkenswerter, als er in den Trios der gleichzeitigen Sinfoniemenuette eine Ausnahme bildet[2].

Von Nr 17 ab hören die reinen Menuette ganz auf. Nr. 18 und 20 haben Finales im Menuettcharakter und in ausgebildeter Sonatenform mit allgemeinen Überschriften (Moderato, Allegro), das Finale von Nr. 22 ist Tempo di Menuetto betitelt und in Form des französischen Rondos mit Mineur gehalten. Ein richtiges Menuett tritt erst wieder in Nr. 26 auf.

Die größte Mannigfaltigkeit weisen in Bau und Charakter die Schlußsätze auf. Zeitlich am Anfang steht das Menuett, dann dringt die Form des Sonatensatzes vor,

[1] Ganz indifferent und ohne Gegensatz zum Hauptsatz ist nur Nr. 9.

[2] Hier sind auch die Molltrios stark in der Minderheit gegenüber den in der Haupttonart, der Dominante und namentlich der Unterdominante stehenden. Bemerkenswert ist endlich, daß die kontrapunktischen Neigungen der Sinfoniemenuette den Sonatenmenuetten gänzlich fehlen.

die aber in einzelnen Fällen nach französischem Brauch durch ein „Air" mit Variationen (Nr. 15) oder durch das Rondo (Nr. 19) abgelöst wird. Aber auch die Sonatenform selbst wird zwar ihrem Aufbau im Großen nach, mit Themengruppe, Durchführung und voller Reprise[1], wie in den ersten Sätzen behandelt, nicht aber auch dem Charakter nach. Man kann hier sogar im chronologischen Verlauf verschiedene Typen herausfinden. Die ersten vier (Nr. 5—8) neigen der leichtgeschürzten Thematik im 3/8-Takt zu, den die Rondofinales der gleichzeitigen galanten Sinfonik bevorzugen. Ihre Themen zeigen auch insofern alle ein kapriziöses Wesen, als sie mit Ausnahme des letzten die regelmäßige Viertaktigkeit durch Einschiebsel oder Ellipsen durchbrechen; den beiden ersten ist endlich das unvermutete Auftauchen von Mollgedanken gemeinsam, die sich in Nr. 5 fast zu einer kleinen Mineurepisode auswachsen[2]. Einen Nachzügler hat dieser Typus in Nr. 12 erhalten. Mit Nr. 9 und 10 wendet sich Haydn aber einem andern zu, dem er in Nr. 9 sogar den Namen Scherzo gegeben hat[3], Er steht im 2/4-Takt und nähert sich im Charakter etwa den volkstümlichen Kontretänzen, wie sie z. B. in den Balletten aus dieser Zeit sich finden; der Name Scherzo (beim zweiten Male: Presto) bezieht sich nur auf den heiteren Charakter der Themen im Allgemeinen, der hier schon merklich an die spätere, echt Haydnsche Laune gemahnt. Nr. 10 hat außerdem den plötzlichen Umschlag nach Moll, wie die erste Gruppe. Nr. 13[4] und 14 bauen diesen Typus weiter aus: die Dimensionen des Sonatensatzes sind erweitert, die aus kurzen Motiven zusammengesetzten Themen noch kapriziöser geworden. Nr. 13 bringt dazu noch weitere Überraschungen echt Haydnschen Geistes, wie die über dem stufenweise aufsteigenden Baß liegen bleibende Hdur-Harmonie und die lustig dazwischen fahrende Unisonofanfare. Formell bringt dieser Satz erstmals eine kleine thematische Coda, die hier freilich nur schlußbekräftigend wirkt. In der überhaupt der Suite besonders nahestehenden Nr. 15 bringt Haydn als Finale Variationen über ein Thema, das ihm damals besonders am Herzen lag[5]. Sie sind rein melodisch und tragen ein mehr improvisiertes als wirklich gearbeitetes Gepräge. Auch Nr. 16 begnügt sich noch mit einem verkappten Menuett als Schlußsatz. Von Nr. 17 dagegen entscheidet sich Haydn endgültig für die beiden Formen, denen er dann auch weiterhin treu bleibt: Sonatensatz und Rondo. Aber er wendet sich zunächst von dem ausgelassenen Wesen ab: Nr. 17 könnte z. B. ebensogut Anfangs- wie Schlußsatz sein, liegt doch seinem Hauptthema der alte bekannte Baß zu Grunde:



Die Finales von Nr. 18 und 20 vollends bringen trotz des Menuettcharakters die Stimmung der vorhergehenden Sätze zu gesteigertem Ausdruck und bedeuten somit nicht eine Lösung, sondern den Höhepunkt des Ganzen. Nr. 18 ist mit seiner ziem-

[1] Nur Nr, 14 verkürzt die Reprise um den Anfang des Hauptthemas.

[2] Das Schlußgrüppchen ist hier nahe mit Mozarts Jugendmenuett (K.-V. 1) verwandt.

[3] Sein Thema ist dem des Schlußsatzes der Edur-Sinfonie von 1763 (Nr. 12) verwandt.

[4] Die Echtheit dieser Sonate ist zwar nicht ganz sicher, aber doch im höchsten Grade wahrscheinlich.

[5] Es liegt auch der früheren Adur-Sinfonie (Nr. 14) als Andante, sowie der Kassation „Der Geburtstag" zugrunde. Der Baß erscheint auch im Andante von Nr. 3.

lich konsequent durchgeführten Dreistimmigkeit ein besonders nachdenklicher Satz. Nr. 20 dagegen bringt die in den beiden ersten Sätzen nur mühsam verhaltene Leidenschaft zu vollem Ausbruch und ist wohl der bedeutendste Finalsatz des Bandes. Wie energisch wirkt z. B. gleich im Hauptthema der die Dominantwendung verstärkende Anfang des Vordersatzes (T. 4—6)! Echt Haydnisch ist ferner auch im Nachsatz die an die improvisatorische Art der Menuette (s. o.) gemahnende, von der Oberstimme allein gespielte Partie



deren Motiv b thematisch festgehalten und immer wieder durchgeführt wird. Ihren Höhepunkt erreicht diese Entwicklung in der fast Bachisch anmutenden Ausweichung nach dem Dreiklang auf der erniedrigten zweiten Stufe (T. 14—11 vor dem Schluß). Aber auch sonst weist dieses Finale unter dem gesteigerten Drucke des Affekts Veränderungen in seiner Reprise auf, wie kein zweites.

Zwischen beiden Sätzen taucht nun in Nr. 19 der Haydn von Nr. 13 und 14 wieder auf und zwar in Form eines Rondos mit zwei Episoden[1], darunter einer in Moll, und mit immer wieder neu variiertem Hauptthema, also einer Form, die auf französischen Einfluß hinweist. Als Coda wird sodann das Hauptthema wiederholt. Dieselbe Gestalt, wenngleich nur mit einem Minore, dafür aber mit Variierung beider Sätze, zeigt Nr. 22. Das Finale von Nr. 21 dagegen, einer der launigsten Sätze der Reihe ist ein Sonatensatz mit äußerst einheitlicher Themengruppe; echt Haydnisch ist die Art, wie wir am Schlusse der Durchführung mit dem Hauptgedanken in die Reprise hineingeschaukelt werden.

Im Allgemeinen zeigt die Schreibart der Sonaten deutlich, daß Haydns Kunst ihre Wurzeln nicht in der Klavier-, sondern in der Orchester- und Kammermusik hatte. Besonders in der ersten Hälfte unseres Bandes steht so mancher Satz, der einer alten Kammermusiksonate weit näher steht, als einer speziellen Klaviersonate, z. B. von Mozart. Man sehe sich daraufhin einmal die Anfänge von Nr. 6 und 14 an: sie sehen der Melodiestimme einer Geigen- oder Flötensonate mit begleitendem Continuo zum Verwechseln ähnlich; im zweiten Fall kommt sogar noch ein alter Chaconnenbaß dazu[2]. Im Mittelsatz von Nr. 20 scheinen sogar die alten, gehenden Bässe, allerdings in moderner, frei melodischer Form wieder aufzuleben. Es ist ferner ungemein charakteristisch, daß Haydn mit den Albertischen Bässen weit sparsamer ist als Mozart und z. B. in den langsamen Sätzen ganz von ihnen absieht. Ja, man kann beobachten, wie er sie mehr und mehr zu vermeiden sucht: die allererste Sonate bringt sie noch am häufigsten. Hier scheint der Einfluß Ph. E. Bachs nachzuwirken, der diesem billigen Mittel gleichfalls geflissentlich aus dem Wege geht. Viel lieber bedient sich Haydn der älteren Art einfach geklopfter Akkorde, zumal in den langsamen Sätzen (Largo von Nr. 2), wobei mitunter der schwere Taktteil unterdrückt wird (Nr. 5. S. 1). Wenn er aber einmal die Akkorde wirklich bricht, so tut er es meist

[1] Der dreitaktige Vordersatz der zweiten ist sicher erst später von fremder Hand auf vier Takte erweitert worden.

[2] W. Fischer a. a. O. S. 51 f.

nicht in der Albertischen Lieblingsform sondern in rollenden Triolen . So besteht bei ihm im Allgemeinen noch der Grundsatz der älteren Musik, daß der eigentliche Träger der Bewegung entweder die Oberstimme oder der Baß ist; sie sind in den ersten Sonaten oft überhaupt das Einzige, was aufgeschrieben wurde, die Harmonie der Mittelstimmen anzudeuten bleibt in diesem Falle dem Spieler überlassen. Gelegentlich stecken sie auch in Brechungen der Oberstimme, wie in dem Schlußgrüppchen von Nr. 1, 1:



Dieser Passus wird zum Schlusse eine Oktave tiefer einfach wiederholt und damit stehen wir vor einer weiteren Eigentümlichkeit dieses Klavierstils: dem häufigen Registerwechsel, der gleichfalls den Orchesterkomponisten verrät. Schon bei den Trios der Menuette konnten wir Klanggegensätze beobachten, die auf die orchestrale Teilung in Soli und Tutti hinwiesen, und ähnlich steht es mit dem Minore in Nr. 11,1, wo ebenfalls beständig zwei Klanggruppen miteinander alternieren. Als Seitenthema des Mittelsatzes von Nr. 19 erscheint vollends eine breit ausladende Cellokantilene — es ist als trete hier plötzlich ein Solist hervor. Dergleichen findet sich bei Mozart sehr selten und erst in seinen späteren Werken, wie z. B. der großen C moll-Phantasie; es ist aber im Grunde nur ein Anzeichen dafür, daß an Haydns Klavierstil überhaupt die Instrumentalmusik einen weit größeren Anteil hat als die vokale. Spuren der italienischen Arienmelodik, die bei Mozart eine so große Rolle spielt, sind selten, vgl. das Andante von Nr. 11, das nicht zufällig in G moll steht. Wo Haydn aber kantabel wird, schimmert weit deutlicher die österreichische volkstümliche Liedweise als der italienische Arienton hindurch. Das zeigt sich vor Allem in dem viel selteneren Auftreten der „Mozartschen" Vorhalte, namentlich der chromatischen von unten. Gerade die Sätze, die auch der Laie als spezifisch „Haydnisch" empfindet, wie die Finales von Nr. 9, 10, 13, 14, 19, 21, kennen sie kaum, aber auch die Themen der ersten Sätze bevorzugen in ihrer Melodik die Stammtöne (vgl. das oben angeführte Beispiel aus Nr. 5[1]). Häufiger erscheint, an den Kadenzen besonders, der Rhythmus alla lombarda, d. h. die Brechung der dem schweren Takte eigentlich zukommenden langen Note, indessen steht auch in dieser Hinsicht ein italienisierendes Thema wie das von Nr. 17[2]:



[1] Das Seitenthema von Nr. 1 verläuft bezeichnenderweise ohne jeden chromatischen „Seufzer", der bei Mozart sicher nicht ausgeblieben wäre.

[2] Vgl. Mozarts Violinkonzert in B dur (K.-V. 207). Die Wurzel liegt wohl in der Hassischen Arie, in der sich solche aufschlagenden Rhythmen zu Dutzenden finden. Vgl. auch W. Fischer S. 48f.

in Haydns Sonaten ganz für sich da. Der Satz scheint überhaupt einem speziellen italienischen Muster nachgebildet zu sein, das beweist sowohl die arienhafte Erweiterung des Hauptthemas mit der zuerst nach der Quint und dann nach der Tonika führenden Kadenzformel, als das seufzerreiche Seitenthema und der sonst bei Haydn (Nr. 20,1) selten vorkommende lombardische Rhythmus .

Wenn Haydn schließlich trotz der Abhängigkeit von der Orchestermusik doch zu einem eigenen Klavierstil gelangt ist, so hatte er dies in erster Linie Ph. E. Bach zu danken. Die Zeitgenossen haben das auch erkannt, wie der Bericht eines Ungenannten über Nr. 19 beweist[1]. Er erblickt darin geradezu eine Parodie des Bachschen Stils, denn niemand könne glauben, Haydn habe „im Ernst aus eigenem natürlichem Genie so geschrieben, seine keuschen und originalen Gedanken so dem Papier anvertrauet. Vielmehr: Bachs Stil ist darin nachkopiert. Diese Passagen, in denen jenes grillenhafte Manier, tolle Sprünge, närrische Modulationen und sehr oftmals kindische Wendungen, verbunden mit der Affektation einer tiefen Wissenschaft, sehr fein durchgehechelt sind, müßten denn etwa gar aus ihm gestohlen sein". Der Mann hat im dunkeln Drange seines Herzens gar nicht so übel beobachtet, wenn er auch mit seinen Schlußfolgerungen Unglück hatte. Denn tatsächlich finden sich in dieser Sonate besonders viele Bachschen Züge, freilich nicht im Sinne einer Parodie, sondern einer stärkeren Verschmelzung Bachschen und Haydnschen Geistes, als sie bisher zu beobachten war. So ist gleich das Thema selbst zwar Haydnisch, aber gleich das kleine Triolenecho des dritten Taktes ist ein Bachscher Zug, und zu diesen gehört auch der folgende Umschlag ins Kantable mit den Verzierungen, den nachschlagenden tiefen Bässen, und dem Registerwechsel bis zu der plötzlich eintretenden Lieblingsfigur Bachs[2] die dann die gebrochenen Akkordfiguren des Übergangs aus sich erzeugt. Auch im Seitenthema ist das hämmernde e'' ein Bachscher Klaviereffekt, desgleichen die bald darauf eintretenden Oktaven im Baß, deren Wirkung weit über das rein Klavieristische hinausgeht — gesellen sich doch in der entsprechenden Stelle der Durchführung noch volle dreistimmige Akkorde im Baß hinzu, und Bachisch ist endlich der stürmische Absturz auf der F dur-Harmonie mit der Wendung nach E dur in gebrochenen Oktaven. Und so geht es weiter bis zu dem durch Überschlagen der rechten Hand erreichten tiefen A am Schlusse der Themengruppe. Auch in der Durchführung wäre die Steigerung des Ausdrucks von der Wendung nach H moll ab ohne Bachs Vorgang nicht zu denken. Ebenso wimmelt es in dem schönen Mittelsatz von Bachschen Zügen, wie schon im ersten Teil die Pause auf dem starken Taktteil, das plötzliche Unisono und besonders der fast Beethovensche, affektvolle Ausdruck des Seitenthemas beweisen.

Es ist ganz natürlich, daß diese organische Durchdringung des Haydnschen Stiles mit dem Bachschen sich nicht mit einem Schlage, sondern allmählich vollzog. An ein sklavisches Kopieren wird man bei einen Genie von der Stärke des Haydnschen überhaupt nicht denken dürfen, und ebenso ging ihm das merkwürdige Anpassungs-

---

[1] Cramer, Magazin II 585 ff.

[2] Vgl. gleich die erste württembergische Sonate, Anfang.

bedürfnis des jungen Mozart ab. Er bekannte sich zu Bach, weil er in dessen Kunst bestimmte Seiten seines eigenen Wesens wiederfand, und weil sich ihm, der von Hause aus viel zu wenig eigentlicher Klavierspieler war, hier ein diesem Wesen entsprechender Stil darbot. Darnach bestimmen sich vor allem auch die Grenzen des Bachschen Einflusses.

Unter den beiden Meistern gemeinsamen Zügen wird gewöhnlich zuerst der Humor genannt. Das ist im Allgemeinen nur bedingt richtig. Haydn kann überhaupt nicht als „Humorist" im eigentlichen Sinne des Wortes gelten[1], denn es fällt ihm nicht ein, die Dinge dieser Welt in all ihrer Beschränktheit und Befangenheit selbst zu empfinden und sie doch von einem Standpunkt über der Welt zu schildern. Er versteht unter Humor als echtes Volkskind nur Übermut und frohe Laune; das berühmte „Lächeln unter Tränen" ist ihm durchaus fremd. Bach dagegen entspricht weit eher jenem modernen Begriff. Er ist im Gegensatz zu dem naturwüchsigen Haydn das Kind einer reich entwickelten Kultur, und obendrein einer Kultur, in der die Aufklärung des alten französischen Klassizismus mit dem neuen, durch Rousseau entfachten Geiste in hartem Kampfe lag. Gerade seine Kunst spiegelt diesen Kampf mit besonderer Deutlichkeit wieder. Er trägt noch beide Ideale in seiner Brust und mißt beständig das eine am andern. Daher rührt das schillernde Wesen seiner Musik, und hier liegt auch die Wurzel seines Humors. Haydn dagegen kennt diese gebrochenen Stimmungen für gewöhnlich nicht, sondern läßt seiner übermütigen Lebenslust ohne jeden sentimentalischen Zusatz die Zügel schießen, wie ihm überhaupt der Zwiespalt des um seine Einheit gebrachten Lebens, sehr im Gegensatz zu Mozart, niemals innerlich zu schaffen gemacht hat. So ist der Beginn von Nr. 2:



mit seiner melodischen Dreiklangslinie, seinem vogelrufartigen Umspielen der Quint und seinem mutwilligen Juchzer zwar ein Prachtstück echt Haydnschen, volksmäßigen Übermutes, aber von Humor im eigentlichen Sinne steckt nichts darin. Auch sollte man Humor nicht mit Komik verwechseln. Komisch ist z. B. der Beginn des Schlußsatzes von Nr. 14:



Die Komik liegt in dem Kontrast von Vorder- und Nachsatz. Fällt jener schon durch seine ungenierte Laune auf, so wird unsere Spannung durch den Trugschluß und die folgende Pause noch größer. Da prasseln plötzlich ganz unerwartet die Sechzehntel des Nachsatzes herein. So unverhofft dieser Gegensatz aber auch zunächst wirkt, so zeigt sich doch bald, daß wir uns sozusagen nur im Zirkel gedreht haben, denn wie mit magischer Gewalt zieht es die melodische Grundlinie (oben durch Sternchen angedeutet) wieder in die Geleise des Vordersatzes zurück, sodaß wir trotz aller Kraftanstrengung, die sich besonders auch in dem Vorhalt der Mittelstimmen äußert, eigentlich

[1] Spitta, Zur Musik, S. 175f.

nicht vom Flecke gekommen sind — nur daß der Nachsatz durch den krampfhaften Anlauf auf die ungewöhnliche Zahl von drei Takten angewachsen ist. So steckt wohl Komik und Witz in diesem Thema, aber kein Humor.

Man wird also gut tun, in diesem Punkte Haydns Verwandtschaft mit Ph. E. Bach nicht allzu stark zu betonen. Konnte er doch für jenen volkstümlich heiteren, übermütigen Ton in seiner österreichischen Heimat zum mindesten auf ebensoviele Geistesverwandte rechnen. Dagegen vermochte ihm Bach Anderes und Wichtigeres zu geben, bei dem ihn die Mehrzahl seiner eigenen Landsleute nicht zu unterstützen vermochte. Da er von Haus aus kein Klavierspieler war, wie z. B. Mozart, mußte auch die Hinneigung zur Klaviersonate bei ihm weit geringer sein als bei jenem. Was ihm die österreichischen Klaviermeister auf diesem Felde zu bieten vermochten, konnte ihn wohl zu einzelnen, gelegentlichen Beiträgen reizen, aber nicht dauernd für die Sonatenkomposition gewinnen, da es bei all seinen Vorzügen im Grunde doch nicht über modische Unterhaltungskunst hinauskam. Da ist es denn Bach gewesen, der dem jungen Meister die Sonate in einem anderen Lichte zeigte, ihn durch sein Vorbild auf die in ihr beschlossenen Entwicklungsmöglichkeiten hinwies und ihn dadurch endgültig für sie gewann. Von ihm lernte er, daß sich auch in der Sonate „moralische Charaktere" darstellen ließen, und bekam so Geschmack an der ganzen Gattung. Darin liegt wohl Bachs Hauptbedeutung für Haydn, daß er ihm die Sonate überhaupt zum Problem gemacht hat, alles übrige ergab sich daraus von selbst. Die Annäherung wurde dadurch noch begünstigt, daß der junge Haydn sich dem Geist von Sturm und Drang, der aus Bachs Kunst spricht, innerlich verwandt fühlte. Wir wissen aus seinen Sinfonien, daß auch er damals aus den gewohnten Geleisen herausdrängte. Nur ist dieser Sturm und Drang bei ihm gleichfalls ein Erzeugnis seiner urwüchsigen Natur, während er bei Bach einer überfeinerten Kultur entspringt. Er äußert sich bei Haydn deshalb auch lange nicht so radikal; mit den geistreichen, melodischen, rhythmischen und harmonischen Neuerungen Bachs kann er sich nicht entfernt messen. Sein Seelenleben erweist sich schon in diesen Sonaten als weit robuster, man fühlt deutlich, daß ihm der Sturm und Drang nicht Ziel, sondern Ausgangspunkt war. Und das hat ihn, natürlich abgesehen von der größeren Fülle seines Genies, im Laufe der Zeit über Bach hinausgehoben. Er nahm von dessen geistreich schillernder, „romantischer" Art auch hier nur, was seinem eigenen Wesen gemäß war. Weit schwerer aber fiel ihm, wie bereits oben gesagt wurde, die Übernahme der anderen Seite von Bachs Kunst, der organischen Entwicklung eines Satzes aus einem einzigen Keim heraus. Wohl offenbaren schon diese Sonaten den ihm eingeborenen Drang, die Sätze als geschlossene Einheiten zu behandeln, und das Bachsche Muster hat diesen Drang nur bestärkt, aber es gelingt ihm noch nicht, jener Einheit den Charakter des Notwendigen, Organischen zu verleihen. Dieses Geheimnis ist ihm erst später, um die Mitte der siebziger Jahre, und zwar bezeichnender Weise zuerst in der Sinfonie, aufgegangen.

Es würde viel zu weit führen, im Einzelnen darzustellen, wie Haydn mehr und mehr von dem Bachschen Vorbild angezogen wird und dabei doch immer wieder seine eigene Art durchsetzt. In der Melodik zeigen sich seine Spuren zuerst in den langsamen Sätzen und zwar in dem Streben nach „sprechendem" Ausdruck. Bereits das Largo von Nr. 2 enthält einige typisch Bachsche Ausdrucksmittel: den affektvollen

Gesang des Hauptthemas mit seinen schweren Vorhalten, die Brechung der weitgeschwungenen melodischen Linie in Synkopen, dann die vielgestaltige Rhythmik im Nachsatz mit der Zerpflückung der Melodie durch die Pausen auf dem schweren Taktteil, die mit Chromatik durchsetzte Figuration und endlich die chromatische Episode im zweiten Teil. Das Alles zielt auf eine Steigerung des Affekts, auf eine persönlichere Färbung des Ausdrucks ab, und derselbe Geist erfaßt bald auch die Thematik der ersten Sätze. Man vergleiche nur einmal das oben angeführte Thema von Nr. 2 mit dem von Nr. 19: dem munteren Volksgebilde tritt hier ein ausdrucksvoller Gesang gegenüber, und vollends Nr. 20 trägt ein ganz modernes, „sprechendes" Gepräge. Im Allgemeinen zeigt sich ein deutliches Streben nach Weiträumigkeit der Melodik, auch da, wo nicht ein Registerwechsel in Frage kommt. Hier tritt schon in unserem Bande ein Unterschied gegenüber Mozart zu Tage, der erst in seinen späteren Werken die Sopranlage verläßt. Aber auch rhythmisch ist Haydns Melodik besonders bewegt, sie liebt es, nach Bachs Vorgang die melodische Linie mitunter ganz plötzlich in Figuren von ganz verschiedenen Notenwerten aufzulösen[1]. An Reichtum vermag sich Haydns Figuration freilich nicht mit der Bachschen zu messen. Dazu war er wiederum zu wenig eigentlicher Klavierspieler. Wo er variiert, kommt er über das rein melodische Umspielen nicht hinaus, und auch sein überleitendes Passagenwerk ist von dem fein verästelten, phantasievollen Wesen Bachs weit entfernt, so sehr auch hier das Bachsche Vorbild sich geltend macht.

Einzelne klavieristische Effekte hat er direkt von Bach übernommen, wie z. B. die Verteilung einer Passage auf beide Hände (Nr. 16, 1; 22, 1, in Nr. 19, 3 sogar auf die Themenmelodie selbst übertragen) oder das glöckchenartige Festhalten eines Tones in der Oberstimme in kurzen Noten in Nr. 8, 1 oder 19, 1. Dagegen finden sich zu der singenden Figuration, mit eingebetteter kantabler Melodie, die später Mozart so genial ausgebildet hat, kaum einige schüchterne Ansätze.

Auch im Verzierungswesen, über das auf die Einleitung des Bandes verwiesen sei, hat sich Haydn an Bach angelehnt, ohne sich dessen ganzes, durchgebildetes System zu eigen zu machen[2]. Auch hier bringen übrigens die Sonaten von Nr. 17 ab eine merkliche Verfeinerung, hat doch Nr. 20, 1 außerdem noch eine mit adagio bezeichnete äußerst ausdrucksvolle, thematische kadenzartige Auszierung, die erste in ihrer Art in Haydns Sonaten, und echt Haydnsch ist auch das freie Hinzutreten der None vor der Fermate.

Deutlicher tritt, wenigstens in den späteren Sonaten, der Einfluß bestimmter rhythmischer Eigentümlichkeiten Bachs hervor. Zwar ist z. B. in den Themen der ersten Allegros der gleichmäßige Achtelschritt der Bässe nach älterer Art noch deutlich wahrzunehmen, aber im späteren Verlauf der Sätze lockert sich die Rhythmik, wird freier, und besonders in den letzten Sätzen, soweit sie nicht Menuette sind, herrscht von Anfang an ein mannigfaltigeres rhythmisches Leben. Während ferner die bei Bach so häufigen rhythmischen Abwandlungen der Motive, die ausgeschriebenen Accellerandos und Ritardandos, gänzlich fehlen, kommt ihm Haydn in der Verwendung der Pause schon bedeutend näher. Das Beispiel von Nr. 14, 3 haben wir

[1] Vgl. oben den ersten Satz von Nr. 6. Einzelne besondere Züge hat Haydn unmittelbar aus Bach entnommen, wie das „Rad" mit der Zweiunddreißigstel-Sextole in Nr. 22, 1.

[2] So kommt z. B. das bei Bach so häufige Zeichen ∾ nur einmal, in Nr. 20, vor.

bereits kennen gelernt[1]. Anderer Art ist die Pause im 5. Takt des zweiten Teils von Nr. 18, 3, sie ist gar nicht thematisch, sondern hat nur den Zweck, den Gang der Entwicklung unvermutet aufzuhalten (ähnlich an den entsprechenden Stellen von Nr. 18, 1 und 20, 3). In Nr. 21, 3 (S. 140, Syst. 3 v. u.) haben wir gleichfalls eine solche überdehnende Pause, die mit der vorhergehenden Fermate dasselbe Ziel verfolgt. Pausen auf dem starken Taktteil sind besonders zahlreich, am beredtesten in Nr. 19, 2. Und ebenso zahlreich sind die Fermaten, wenn auch gleichfalls erst in den späteren Werken. Bemerkenswert ist, daß die Fermate zuerst in den langsamen Sätzen und zwar in Verbindung mit der aus dem Konzert übernommenen stereotypen Kadenzformel vorkommt (Nr. 6, aber auch noch in Nr. 19). Wie sie auszuführen ist, kann der erste Satz von Nr. 16 zeigen, wo die Kadenz ausgeschrieben ist, übrigens einer der merkwürdigsten Sätze des Bandes, der Züge aus der Phantasie enthält. Fast ist man versucht, nach der Fermate einen Tempowechsel (Allegro) anzunehmen und erst wieder nach dem Doppelstrich ins Andante zurückzukehren. Einen Tempowechsel schreibt Haydn allerdings nur ein Mal vor (S. 144) und bringt dabei auch gleich zwei schwere Fermaten an. Sie stehen vor dem Eintritt des Seitenthemas, als Abschluß eines „Eingangs" im Mozartschen Sinne, um den die Reprise in diesem Falle erweitert wird. Ähnlich ist es in Nr. 20, 1 (S. 121), wo die Fermate gleichfalls als letzter Ausläufer einer langen Dominantspannung erscheint, wogegen sie zu Beginn der Durchführung mit geradeswegs Beethovenscher Wirkung eine unerwartete Entladung des Affektes auf den Gipfel führt. Und von ähnlich schlagender Wirkung ist nach dem Vorhergehenden die Fermate auf der Pause vor der Reprise des Finales.

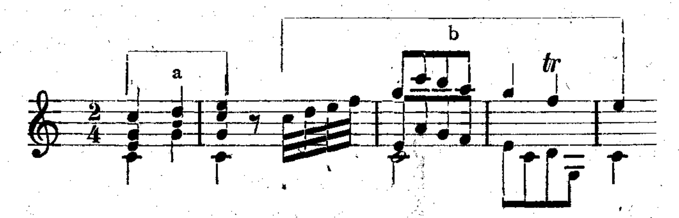
Verhältnismäßig am schwächsten hat die stärkste Seite Bachs, die Harmonik, auf Haydn gewirkt. Die Sonaten stehen da auch hinter den gleichzeitigen Sinfonien zurück. Der häufige Wechsel von Dur und Moll war auch der Wiener Klaviermusik geläufig; ihm besondere Wirkungen abzugewinnen hat Haydn in den Sonaten eigentlich erst von Nr. 13, 3 an gelernt, einem Stück, das gleich dem folgenden Finale auch sonst harmonisch aus dem Durchschnitt hervorragt. Aber auch sonst findet sich bis zu den Sonaten op. 53 nichts, was sich mit Bachs genialer Ausnutzung der Harmonik messen könnte. Wo die Modulation einmal den Kreis der nächstverwandten Tonarten verläßt, geschieht es auf dem glatten Wege der harmonischen Sequenz. Daß das mit Haydns ganzer damaliger Art zu arbeiten eng zusammenhängt, wurde bereits bemerkt; wie sein motivisches Weiterspinnen nicht auf notwendige innere Entfaltung der Gedanken ausgeht, so begnügt sich auch seine Harmonik mit der Aneinanderreihung kurzer Bogen, die manchmal geradezu etwas Unruhiges hat. Noch in der Durchführung von Nr. 17, 1 ist dieser Geist zu verspüren und erst von Nr. 18 ab kommt eine weiter ausgreifende harmonische Verknüpfung der Tonkreise zustande, am ausdrucksvollsten in Nr. 20, 1, wo schon in der Themengruppe die Paralleltonart in prachtvoller Steigerung erkämpft wird; in der Durchführung vollends ist die Wendung nach Gmoll mit dem ff durchaus Bachs würdig. Ganz erreicht ist das Vorbild freilich auch in diesen letzten Sonaten des Bandes noch nicht.

---

[1] Ähnlich im Adagio von Nr. 21. Beide Male sind die Pausen motivisch, im letzten Falle hat melodisch der erste Satz von Bachs erster preußischer Sonate Modell gestanden, bis in die Skalenpassage hinein. Nur die Pause ist bei Bach überdehnt.

Daß Haydn in den Sonaten Nr. 1—14 die Dynamik überhaupt nicht vorschreibt, ist nicht weiter verwunderlich; der Charakter dieser Werke ist derartig, daß sie der Spieler mit ihren Echos kaum verfehlen konnte; die „Gefühlsdynamik" blieb ihm selbst überlassen, Fälle von Übergangsdynamik Mannheimer Stils[1] kommen dagegen überhaupt nicht vor. Nr. 15,1 enthält einige starke Kontraste von f und p, dann verschwinden die Vortragszeichen wieder vollständig bis Nr 20, wo sie ziemlich eingehend bezeichnet sind und sogar in der Originalausgabe (das Autograph ist an dieser Stelle leider nicht enthalten) ein crescendo bringen. Es ist sehr wohl möglich, daß diese Sonate die erste ist, die Haydn für Instrumente mit Hammermechanik schrieb; nicht nur die Dynamik, sondern ihr ganzer Ausnahmecharakter deutet darauf hin. Diese Dynamik aber ist durchaus nicht von flüchtiger Laune eingegeben, sondern wächst ebenso wie bei Bach ganz natürlich aus der Gefühlsentwicklung heraus. In den beiden folgenden Sonaten fehlt ihre Bezeichnung wieder gänzlich.

Was das Hauptproblem der Sonate, die ideelle Verknüpfung der einzelnen Sätze, anlangt, so ist, bei der ersten Hälfte zum mindesten, in Anbetracht ihrer nahen Verwandtschaft mit der Suite jener Zusammenhang ziemlich locker. Zwar fehlen motivische Anklänge (s. o.) in den einzelnen Sätzen nicht. Selbst in der Miniatursonate Nr. 7 lassen sich derartige Beziehungen anknüpfen. So entspricht dem Hauptthema des ersten Satzes:



das Hauptthema des Finales:



Das Motiv a des Finales erscheint außerdem im Trio des Menuetts:



und die Sechzehntelfigur von dessen Hauptsatz weist ihrerseits wieder auf die Zweiunddreißigstel des Hauptsatzes hin. Das beweist, daß diese Werke auf einen Wurf entstanden sind, eine besondere künstlerische Absicht wird man aber nicht darin suchen dürfen. Eher ist das schon bei Nr. 3 der Fall, wo die Thematik aller drei Sätze einen ausgesprochen volkstümlichen Charakter trägt. Nr. 2 dagegen setzt das Largo in ausgesprochenen Gegensatz zum ersten Allegro und kehrt erst im Menuett wieder zu der heiteren Stimmung zurück, nicht ohne im Trio wieder auf die dunklen Töne zurück-

[1] A. Heuß, Riemannfestschrift S. 433 ff.

zugreifen, sodaß sich also das Verhältnis der beiden ersten Sätze innerhalb des Menuetts nochmals wiederholt. Nr. 6, die erste viersätzige Sonate, baut sich hauptsächlich auf dem Kontrast von Dur und Moll auf: der Gmoll-Ton, der im ersten Satz noch flüchtig anklingt, schwillt in den beiden Mittelsätzen mehr und mehr an, um dann im Finale wieder bloß als flüchtige Episode (und zwar an derselben Stelle wie im ersten Satze) aufzutauchen. Charakteristisch ist, daß in den Werken von 1766 und 1767 die pathetischen Adagios im Sinne von Nr. 2 entweder ganz verschwinden oder durch empfindsame oder recht rokokomäßig figurierte Sätze ersetzt werden. Es sind durchweg Sonaten, die mit mehr oder weniger Witz und Behagen, auch gelegentlich mit sinniger Träumerei der Lebensfreude zugewandt sind. Von Nr. 17 ab kann man wirklich von ausgeprägteren „moralischen Charakteren" sprechen. Die langsamen Sätze nehmen an Tiefe erheblich zu, und vor allem die letzten begnügen sich nicht mehr mit der Rolle freundlicher Schlußbilder im allgemeinen, sondern suchen den Gefühlsverlauf individuell zu Ende zu führen, ja der von Nr. 20 bildet geradezu den Höhepunkt der ganzen seelischen Entwicklung. Während sich der neue Geist in Nr. 17 noch mehr formell äußert, greift er von Nr. 18 ab fühlbar auch auf den Ausdruck über. Diesen beiden Schlußsätzen ist bereits ein merkwürdig erregtes Pathos eigen, das besonders in jener individuellen Rhythmik mit ihren Pausen und besonders Synkopen zum Ausdruck kommt. Dann folgt die romantische Laune von Nr. 18, die sich nach der Träumerei des Mittelsatzes in dem kapriziösen Übermut des Finales entlädt, und endlich die Krone von allen, Nr. 20, die einzige Mollsonate des Bandes, ein Stück von wahrhaft Beethovenschem Ethos, dessen glühende Leidenschaft Haydn in der Sonate lange nicht wieder erreicht hat[1]. Auch die beiden letzten Nummern sind als Ganzes ausgesprochene Charakterköpfe, und zwar recht entgegengesetzten Gepräges: Nr. 21 mit ihren frischen, im ersten Satz bis ans Heroische streifenden Energie und Nr. 22 mit ihrer zarten, versonnenen Stimmung.

So bietet dieser Band der Forschung nach den verschiedensten Seiten reiche Belehrung, aber auch die Laienwelt wird den größten Gewinn von dem Studium haben. Es ging bisher mit den Sonaten wie mit den Sinfonien: man pflegte sich mit rührender Anhänglichkeit bisher nur an eine kleine Zahl „bewährter" Stücke zu halten. Die Anschauung aber, daß der Klavierkomponist Haydn ein überwundener Standpunkt sei, ist entschieden mehr zielbewußt als richtig. In unserer Publikation ist nun wirklich einmal Gelegenheit zu einem Griff ins Volle, möge sie nicht ungenützt vorübergehen!

[1] Auch Wyzewa-Saint Foix, Mozart I 474 sprechen hier mit Recht von einer „crise romantique" in Haydns Schaffen, sie setzt aber, wie schon die Sonaten lehren, früher ein, als sie annehmen.

Juristisch-Musikalisches

Von

Justizrat Dr. Leander, Berlin

I. Das „Tonwerk"

Das Reichsgesetz vom 19. Juni 1901, „betreffend das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Tonkunst" schützt in seinem § 1 Ziff. 2 „die Urheber von Werken der Tonkunst".

Was ist ein „Werk der Tonkunst"? Die Beantwortung dieser Frage, die so einfach scheint, hat uns unglücklichen Juristen schon viel Kopfzerbrechen gemacht und ist dennoch erst vor zwei Jahren befriedigend gegeben worden. Dies kommt wohl daher, daß die Schriftsteller, die sich vorher mit dieser Frage beschäftigt hatten, nicht musikalisch oder doch nicht genügend musikalisch gebildet waren. Ganz unmusikalisch hatten sich schon die Gesetzgeber gezeigt, als sie den Urheberschutz für die Tonwerke mit dem für die Schriftwerke in einem Gesetz verkoppelten und die Musik zu etwas Schriftwerkartigem stempelten, anstatt Tonwerk und Schriftwerk gemäß der Grundverschiedenheit ihres Wesens in zwei getrennten Gesetzen zu behandeln. Kein Wunder, daß nun Rechtsprechung und Rechtswissenschaft denselben falschen Weg wandelten, daß besonders über die Grundfrage „was ist ein Tonwerk im Rechtssinn?" so schwer Klarheit zu gewinnen war.
Allfeld z. B. sagt in seinem Kommentar:

> „Ein Werk der Tonkunst ist ein mit den Ausdrucksmitteln der Musik in individuelle Form gebrachter Gedankeninhalt, welcher entweder durch Aufzeichnung oder durch Vortrag zur Erscheinung in der Sinnenwelt gelangt ist."

Kohler (Urheberrecht an Schriftwerken S. 151) bezeichnet als das Wesen des Kunstwerks, was den Inhalt betrifft, das, was er das „imaginäre Bild" nennt, und fährt wörtlich fort:

> „Beim Tonbild handelt es sich, wie beim lyrischen Gedicht, um einen Stimmungseindruck, der darauf beruht, daß der Tonmeister eine bestimmte Empfindung in eine ihr entsprechende Fassung von Tönen zu bringen versteht, was darin begründet ist, daß die Tonverbindungen eben in uns eine ganz eigenartige Stimmung zu erzeugen vermögen".

Und an anderer Stelle (Arch. f. d. zivilist. Praxis Bd. 82, S. 156 f.) meint Kohler, das Autorrecht bestehe „an einem imaginären Ideenbild, ähnlich wie das Erfinderrecht an einer Erfinderidee." Nach Schuster endlich (Urheberrecht der Tonkunst S. 51) ist Gegenstand des musikalischen Urheberrechts „ein Werk, dessen Stoff Töne sind, dessen Form ein künstlerischer Zusammenhang von Tönen oder etwas daran Geformtes ist."

Alle diese Begriffsbestimmungen und Ausführungen sind unklar und können nicht befriedigen. Allfelds und Kohlers Äußerungen verraten deutlich eine Abhängigkeit von jenem Grundfehler des Gesetzes und das Verkennen der Wesensverschiedenheit von Tonkunst und Dichtkunst. Welches ist bei der Tonkunst der „Gedankeninhalt", der in die „individuelle Form" gebracht werden soll? Wie ist die Empfindung „bestimmt", die der Tonmeister in Töne faßt? Erzeugt wirklich das „Tonbild" in derselben Weise Stimmungseindrücke wie das „lyrische Gedicht"? Und warum nur das lyrische Gedicht? Wem fiele bei allen diesen Unklarheiten nicht das alte schiefe Wort ein „est ut pictura poesis!"

Die Wesensverschiedenheit der Schwesterkünste beruht in der Verschiedenheit ihrer Ausdrucksmittel. Der Dichter verfügt in den Worten über herkömmliche, allgemein verständliche Ausdrucksmittel, durch die er die Einbildungskraft des Hörers oder Lesers zwingend auf bestimmte Begriffe hinlenkt. Erst auf dem Umweg über diese Sammlung der Einbildungskraft weckt er Empfindungen; der Klangwert der Worte hat demgegenüber nur untergeordnete Bedeutung. Eine solche — die Einbildungskraft des Hörers sammelnde, auf bestimmte Begriffe zwingend hinlenkende — Macht haben die Ausdrucksmittel der Tonkunst, die Tonverhältnisse, nicht oder doch nur in so beschränktem Maße, daß dies für die Frage nach den Kunstgesetzen der Tonkunst nicht in Betracht kommt. Dergleichen herkömmliche Ausdrucksmittel sind z. B. Signale oder Nachahmungen von Naturlauten, ferner, soweit es sich um die abstrakten Begriffe der Geschwindigkeit, Höhe, usw.

handelt, Rhythmus, Tonlage und Klangstärke. Der Tonsetzer weckt also durch die Ausdrucksmittel seiner Kunst **unmittelbar** Empfindungen des Hörers, während ihm — abgesehen von jenen Ausnahmefällen — die Macht fehlt, Begriffsvorstellungen von sich auf den Hörer mit Sicherheit zu übertragen. Nun ergeben sich die (Kunst-)Gesetze jeder der Künste aus dem Wesen von deren Ausdrucksmitteln. Der Dichter, der etwa die Worte lediglich nach ihrem Klangwert aneinanderreiht, schafft eben so unpoetisch wie der Tonsetzer, der allein durch Tonverbindungen Begriffsvorstellungen übermitteln will, unmusikalisch.

Über diese Dinge muß sich klar sein, wer den Begriff des Tonwerks im Rechtssinn bestimmen will. Der Ausdruck solcher Klarheit ist eine im Verlag von Julius Springer in Berlin 1917 erschienene Schrift von Dr. Arthur Wolfgang **Cohn**, „**Das Tonwerk im Rechtssinne**". Dieses Werkchen durchzuarbeiten sei jedem, den es angeht, dringend empfohlen. In seinem Verfasser sehen wir endlich den Mann, der gleichermaßen Musiker wie Jurist, kenntnisreich wie scharfsinnig ist. Er erörtert im ersten und hauptsächlichen Teil der Abhandlung den Rechtsbegriff des Tonwerks. Dabei bekämpft er zunächst mit treffenden Gründen die bisher gegebenen Begriffsbestimmungen und stellt dann als die beiden wesentlichen Merkmale des Tonwerks den tonkünstlerischen **Zweck** und die tonkünstlerische **Arbeit** fest. Den rein künstlerischen Zweck sieht er in der Erweckung des „erhöhten ästhetischen Selbstgefühls", des „vergeistigten Spielgefühls". Kennzeichen der **künstlerischen** Arbeit ist ihm die **musikalisch**-technische Form, d. h. der Ausdruck einer **musikalischen** Gesetzlichkeit, Folgerichtigkeit. So kommt er zu der richtigen Begriffsbestimmung:

> Werk der Tonkunst im Sinne des § 1 Ziff. 2 Ges. v. 19. Juni 1901 ist jedes akustisch wirkende Erzeugnis, das den Zweck einer künstlerisch-musikalischen Gefühls-(Spiel-)Wirkung verfolgt und sich durch eine erkennbar geschlossene Form als Erfolg tonkünstlerischer Arbeit darstellt.

Im zweiten Teil der Abhandlung untersucht er mit derselben Schärfe das Verhältnis vom „Werk der Tonkunst" zur „Bearbeitung" (§ 2 Ges.). Er weist — im Gegensatz zu der herrschenden Lehrmeinung und Rechtsprechung — überzeugend nach, daß die „Bearbeitung" nicht unter den Begriff des „Tonwerks" fallen kann, und bestimmt den Begriff der „Bearbeitung" folgendermaßen:

> Erzeugnisse, die sich als Erfolg einer tonkünstlerischen Arbeit an einem bereits vorhandenen Tonwerk unter Wahrung von dessen Substanz und Form (Wiedergabe oder akzidentielle Veränderung) darstellen, sind nicht „Werke der Tonkunst", sondern „Bearbeitungen eines Werkes" im Sinne der §§ 2, 12 Ges. v. 19. Juni 1901.

Im Verlauf seiner Untersuchung streift Cohn die Bestimmung des § 13 Abs. 2, Ges., die dem Tonsetzer weit mehr als sein „Tonwerk", nämlich jede einzelne **Melodie** darin schützt. Dieses „Recht der Melodie" dürfte einiger Ausführungen wert sein.

II. Das Recht der Melodie

Der § 13 Ges. v. 19. Juni 1901 lautet:

> Unbeschadet der ausschließlichen Befugnisse, die dem Urheber nach § 12 Abs. 2 zustehen, ist die freie Benutzung seines Werkes zulässig, wenn dadurch eine eigentümliche Schöpfung hervorgebracht wird.
>
> **Bei einem Werke der Tonkunst ist jede Benutzung unzulässig, durch welche eine Melodie erkennbar dem Werke entnommen und einer neuen Arbeit zugrunde gelegt wird.**

Das hier im zweiten Absatz festgesetzte Recht der Melodie ist französisches Gewächs. Es hat in unser Gesetz nicht ohne Widerspruch Eingang gefunden, und der Widerspruch war nach meiner Ansicht wohlbegründet.

Um verstehen zu können, zu welchem Zwecke die Bestimmung des § 13 Abs. 2 geschaffen wurde und inwiefern ihre Fassung bedenklich ist, müssen wir uns ihre Entstehungsgeschichte vergegenwärtigen.

Die entsprechende Bestimmung des früheren Gesetzes (v. 11. Juni 1870) lautet:

> Als Nachdruck sind alle ohne Genehmigung des Urhebers einer musikalischen Komposition herausgegebenen Bearbeitungen derselben anzusehen, welche nicht als eigentümliche Kom-

> positionen betrachtet werden können, insbesondere Auszüge aus einer musikalichen Komposition, Arrangements für einzelne oder mehrere Instrumente und Stimmen, sowie der Abdruck von einzelnen Motiven oder Melodien eines und desselben Werkes, die nicht künstlerisch verarbeitet sind.

Nach dieser Bestimmung waren Variationen, Paraphrasen, ja selbst Potpourris, soweit sie als künstlerische Verarbeitungen gelten konnten, erlaubt. Ob eine solche künstlerische Verarbeitung vorlag, war für jeden einzelnen Fall nach Lage der Sache zu entscheiden. Daher klagte man bei dieser Frage über Rechtsunsicherheit. Man suchte nach einem Mittel, den Tonsetzer unter allen Umständen gegen die Ausbeutung seiner Gedanken durch Paraphrasierung u. dgl., d. h. durch rein mechanische Verarbeitung, zu schützen. Als ein solches Mittel bot sich das französische droit de mélodie. So enthielt der Gesetzentwurf, den die Regierung 1899 veröffentlichte, als § 14 Abs. 2 die Bestimmung:

> Bei einem Werke der Tonkunst ist jede Benutzung unzulässig, durch welche erkennbare Melodieen dem Werke entnommen und einer neuen Arbeit zu Grunde gelegt werden.

In den erläuternden Bemerkungen, die dem entworfenen Gesetzeswortlaut beigegeben waren, stand unter Nr. 11 die Begründung dieser Bestimmung. Das geltende Recht, hieß es da, führe, indem es die künstlerische Verarbeitung einzelner Motive und Melodien gestatte, zur Rechtsunsicherheit und leiste der Ausbeutung Vorschub. Es handle sich dabei namentlich um Variationen, Phantasien, Potpourris u. dgl. über selbständige Melodien. Die Herstellung solcher Stücke beruhe großenteils auf einfacher Anwendung der musikalischen Technik und sei nicht selten lediglich durch die Absicht veranlaßt, aus dem Werke eines andern Nutzen zu ziehen. Wo hier die eigentlich künstlerische Bearbeitung beginne, sei schwer festzustellen. Der Entwurf sehe daher von diesem Erfordernis ab. Übrigens richte sich die Vorschrift lediglich gegen eine wissentliche Entlehnung, aber nicht gegen die unbewußte musikalische Erinnerung, und selbst jene sei zulässig, wenn sie sich nur beiläufig, etwa innerhalb einer Symphonie einstelle. Ebenso blieben musikalische Satiren — der Verfasser jener Erläuterungen schrieb „Satyren" — und Parodien unberührt.

Ich habe schon damals (in der Zeitschrift „Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht") auf die Bedenklichkeit der vorgeschlagenen Bestimmung und die Dürftigkeit ihrer Begründung hingewiesen. Meine Bedenken sind, nachdem die Bestimmung Gesetz geworden war, durch die Praxis bestätigt worden.

Zunächst trifft die Bestimmung mehr, als sie treffen will. Weshalb die Bestimmung nach ihrer Fassung beiläufige Entlehnungen und Parodien nicht treffen sollte, ist nicht einzusehen. In welchem Ausdruck sollte dies liegen? „Einer Arbeit zu Grunde gelegt sein" heißt doch nicht „die einzige oder die Hauptgrundlage der Arbeit bilden", und das Wort Arbeit braucht nicht ein Werk als Ganzes zu bedeuten. Will man z. B. im Ernst behaupten, daß es nach der Fassung der Bestimmung erlaubt sei, das Scherzo einer Symphonie, also einen ganzen selbständigen Satz, auf einer fremden Melodie aufzubauen? Übrigens kann eine Parodie ein ganzes, geschlossenes Werk sein und ihr kann, wenn sie in kleinem Stile komponiert ist, die parodierte Melodie allein oder hauptsächlich zu Grunde liegen.

Die Bestimmung trifft also mehr, als sie treffen will. Aber auch da, wo sie treffen will, geht sie zu weit.

Nichts einzuwenden ist dagegen, daß Paraphrasen, Fantasien über fremde Melodien unterdrückt werden sollen. Diese sind, wenn sie nicht nur der Ausbeutung dienen, gewöhnlich das Zeichen des Unvermögens; aus ihrer Unterdrückung entsteht der Kunst kaum ein Schade.

Für verfehlt jedoch halte ich es — nach dem Muster der Franzosen, die die „Variations" zu den „Arrangements" rechnen — solchen Arbeiten die eigentlichen Variationen gleichzustellen. Diese sind, besonders in der Ausbildung, zu der unsere großen Meister die Variationenform geführt haben, doch wohl mehr als eine einfache Anwendung musikalischer Technik: sie entsprießen im wesentlichen der Phantasie des Komponisten, der ein gegebenes Thema in eigentümlicher, verschiedener, oft ganz freier Weise organisch auszubauen und umzugestalten vermag und damit selbst zum Schöpfer wird. Der mittelmäßige Komponist wird oft die Fruchtbarkeit einer eigenen Melodie nicht erkennen oder wird nicht die Kraft haben, sie auszunutzen; das Genie aber erkennt diese Eigenschaft und schafft aus dem unscheinbaren Thema die schönsten Tongebilde. Hier kann von Ausbeutung keine Rede sein.

Des Beispiels halber seien von Mozart acht und von Beethoven vier Variationenwerke angeführt, bei denen die Themen von Zeitgenossen Mozarts oder Beethovens herrühren. Es sind dies von Mozart die Variationen:

1. über das Thema „Unser dummer Pöbel meint“ aus Glucks Pilgrimmen von Mekka,
2. über das Thema „Come un agnello“ aus Sartis Fra due litiganti,
3. über ein Menuett von Duport,
4. über das Thema „Salve tu domine“ aus Paesiellos Eingebildetem Philosophen,
5. über das Thema „Ein Weib ist das herrlichste Ding“ aus den Zween Anton von Schikaneder,
6. über das Thema „Mio caro Adone“ aus Salieris Fiera di Venezia,
7. über den Marsch aus den Mariages des Samnites von Grétry,
8. über das Thema „Je suis Lindor“ aus Beaumarchais Barbier de Séville.

Von Beethoven sind es die Variationen:

1. über die Ariette von Righini „Vieni amore“, für Klavier,
2. über den russischen Tanz aus dem Ballett „Das Waldmädchen“, für Klavier,
3. über den Walzer von Diabelli für Klavier (op. 120),
4. über das Thema „Ich bin der Schneider Kakadu“ aus Wenzel Müllers Schwestern von Prag, für Klaviertrio (op. 121a).

Diese wenigen Beispiele zeigen deutlich, daß jene Bestimmung, obwohl ihr ein richtiger Gedanke zu Grunde liegt, zu weit geht, daß durch sie das Kind mit dem Bade ausgeschüttet wird. Man denke sich die Komik der Lage: Beethoven bittet Wenzel Müller um die Erlaubnis, den Schneider Kakadu zu variieren.

Die Reichstagskomission teilte diese Bedenken und ersetzte jene Bestimmung des Entwurfs durch folgende:

> Erkennbare Melodien dürfen nur dann einem Werke der Tonkunst entnommen und einer neuen Arbeit zu Grunde gelegt werden, wenn die Arbeit eine selbständige und eigentümliche Schöpfung darstellt.

In der zweiten Lesung wurde jedoch die Regierungsvorlage mit einer unwesentlichen Änderung wieder hergestellt.

So war die angebliche Rechtsunsicherheit beseitigt: die — wirklich nicht gar so schwierige — Frage, ob Veränderungen eines gegebenen Themas nur Arrangement oder Variation seien, brauchte in keinem Falle mehr geprüft zu werden. Die Kur war glänzend gelungen: der Patient war nach Amputation seiner Beine das Podagra los.

Aber was sind Hoffnungen, was sind Entwürfe! Die gefürchtete Rechtsunsicherheit kam zu einer andern Tür bald genug wieder herein. Es entstanden Zweifel, ob die neue Bestimmung nur die Melodie im technischen Sinne oder auch das Motiv schütze, infolgedessen, ob es sich im einzelnen Falle tatsächlich um eine Melodie oder um ein Motiv handle. Und dies ist durchaus nicht immer leicht zu entscheiden. Das Gesetz selbst hütet sich natürlich, den Begriff „Melodie“ zu bestimmen, und die Musikwissenschaft hat eine unanfechtbare Begriffsbestimmung noch nicht geben können. Man kann vielleicht sagen, daß im Gegensatz zum Motiv die Melodie eine Tonreihe ist, die den musikalischen Gedanken als gegliedertes abgerundetes Ganzes verkörpert, während das Motiv nur der Keim zu einer solchen Tonreihe ist. Als Beispiel zur Erläuterung dieses Satzes möchte ich den Anfang von Beethovens Emoll-Symphonie anführen: hier bilden die ersten Takte das Motiv für das unmittelbar darauf folgende erste Thema, das zugleich Melodie im musikwissenschaftlichen Sinne ist. Aber nur in den seltensten Fällen tritt der Unterschied zwischen Motiv und Melodie so klar hervor.

Die Schwierigkeiten, die sich aus der neuen Bestimmung ergeben, zeigten sich in folgendem merkwürdigen Fall. Der Komponist Heinrich Noren hat eine Komposition „Kaleidoskop“ verfaßt, die in Dresden in der Tonkünstlerversammlung des Sommers 1907 aufgeführt wurde und im Verlage der Firma Lauterbach & Kuhn erschienen ist. Die zehnte Variation in diesem Werke trägt die Überschrift „An einen berühmten Zeitgenossen“ und soll eine Verbeugung vor Richard Strauß sein. Sie enthält beabsichtigte Anspielungen auf zwei Straußsche Themen, nämlich auf das Hauptthema und das sogenannte Widersacherthema aus Straußens „Heldenleben“; das Widersacherthema hat Noren auch noch im Schlußsatz seiner Komposition in einer Doppelfuge verwertet.

Diese Huldigung Norens vor seinem berühmten Zeitgenossen hatte einen unerwarteten Erfolg: die Firma F. E. C. Leuckart als Verlegerin des „Heldenlebens" untersagte der Firma Lauterbach & Kuhn den Vertrieb der Norenschen Komposition. Nun klagten Lauterbach & Kuhn auf Feststellung, daß die Benutzung der Straußschen Motive im „Kaleidoskop" zulässig sei. Das Landgericht Leipzig als erste Instanz holte ein Gutachten der Sachverständigenkammer ein und gab der Feststellungsklage statt. In der Begründung seines Urteils schloß es sich dem eingeholten Gutachten darin an, daß weder das Hauptthema noch das Widersacherthema der Straußschen Komposition Melodien seien, und folgerte aus der Entstehungsgeschichte des § 13, daß nur wirkliche Melodien, aber nicht Motive und musikalische Phrasen unter dem Schutze des droit de mélodie ständen.

Gegen dieses Urteil legte die Firma Leuckart Berufung ein. Das Oberlandesgericht Dresden wies zwar diese Berufung zurück, begründete aber sein Urteil wesentlich anders, als die erste Instanz. Es schloß im geraden Gegensatz zu dem Landgericht Leipzig aus der Entstehungsgeschichte des § 13, daß dessen zweiter Absatz alle die Tongebilde schütze, die aus dem Werke selbständig herausgelöst werden können und der Verwertung durch Umschreibung, Paraphrasierung zugänglich sind. Soweit sie diese Bedingungen erfüllen, seien auch Motive durch § 13 geschützt. Ein solches Motiv sei zwar nicht das Widersacherthema, wohl aber das Hauptthema aus dem „Heldenleben". Dennoch könne auch wegen der Benutzung dieses Hauptthemas die Firma Leuckart den Vertrieb der Norenschen Komposition nicht verbieten. Denn durch die Verbreitung des „Kaleidoskops" werde der Verbreitung des „Heldenlebens" nicht Abbruch getan. Und gerade dies, die Konkurrenz gegenüber dem Originalwerk, sei das Kriterium dafür, ob die Benutzung einer fremden Melodie gemäß § 13 Abs. 2 schlechtweg als verboten gelten müsse oder nicht.

Diese Begründung des Oberlandesgerichts ist natürlich sehr anfechtbar. Sie zeigt aber jedenfalls, wie jetzt die Rechtsprechung sich abmühen muß, um auf Umwegen den Schaden, den der Gesetzgeber angerichtet hat, einigermaßen wieder gut zumachen, um der künstlerischen Freiheit wenigstens bis zu gewissen Grenzen ihr Recht zu verschaffen.

Nun ist freilich nicht zu leugnen, daß der Tonsetzer einer Melodie, die von einem andern zur Schaffung eines neuen und eigentümlichen Werkes benutzt wird, wohl den Anspruch darauf hat, auf Grund seiner Melodien-Erfindung an dem Erfolge der Tonschöpfung des andern angemessen teilzunehmen. Aber der Gesetzgeber hätte diesem Anspruch durch Schaffung einer Art von Zwangslizenz genügen können. Er hätte festsetzen können, daß zwar der Tonsetzer der Melodie die Schaffung des neuen und eigentümlichen Werkes gestatten müsse, daß aber der Tonsetzer des neuen Werkes verpflichtet sei, ihm einen angemessenen Teil von dem wirtschaftlichen Ertrage des neuen Werkes abzugeben. Durch eine solche Lösung der Frage wäre das Bedürfnis der Kunst und der persönliche Vorteil der Beteiligten gewahrt worden.

Johann Hermann Schein.

Sämtliche Werke, herausgegeben von Arthur Prüfer: sechster Band, Opella nova, geistliche Konzerte (Leipzig 1626) zu drei, vier, fünf und sechs Stimmen, zweite Abteilung. Durchgesehen und für den praktischen Gebrauch bearbeitet von Bernhard Engelke. Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig 1919

Von

Karl Hasse, Tübingen

Trotz der Ungunst der Zeiten ist dieser Band, nach einer durch den Krieg verursachten Pause von sechs Jahren, nun auf den fünften Band gefolgt. Er bringt die erste Hälfte vom zweiten Teile der Opella nova (der „zweiten Abteilung" sagt das neue Titelblatt abweichend vom alten, was leicht irreführen kann), und zwar die ersten zwanzig Nummern, während die restlichen zwölf in einem neuen Band folgen sollen. Der ursprüngliche Grundsatz der Zählung, nachdem die beiden das Cymbalum Sionium umfassenden Bände als vierter Band erste und zweite Hälfte bezeichnet sind, scheint aufgegeben. Die Opella nova umfassen schon bei Schein zwei Teile, deren

einer 1618, der andere 1626 in Druck erschienen ist. Nun muß wegen zu großen Umfangs der zweite Teil in zwei Bänden gebracht werden. Solche Teilung wird wohl im Verfolg der Gesamtausgabe noch öfter nötig werden und so die ursprünglich geplante Gesamtzahl der Bände erheblich überschreiten, die neue Art Numerierung also sich als die übersichtlichere herausstellen.

Daß das wichtige Unternehmen jetzt seinen Fortgang nimmt, ist dem unverminderten Idealismus des Herausgebers zu danken. Er betont im Vorwort des neuen Bandes, daß er zur weiteren Verfolgung der Herausgabe auch besonders ermutigt sei „durch die unerschütterliche Überzeugung, daß gerade der Kirchenmusik ein wesentlicher Anteil am Wiederaufbau“ und an der „Wiedergeburt der deutschen Volksseele“ zukommt. Er erhofft, daß die Trennung von Staat und Kirche notwendig zu einer erhöhten Pflege der Kirchenmusik führen müsse, wobei er natürlich die protestantische im Auge hat. Offenbar mißt er in dieser neuzuentfachenden Pflege den kirchlichen Kompositionen Scheins einen wichtigen Platz bei. Und gerade der vorliegende Band scheint tatsächlich berufen, sich in der Praxis einzubürgern. Er bringt „geistliche Konzerte“ im konzertierenden Stil mit Generalbaß. (Der erste Teil der „Opella nova“ von 1618 ist wohl überhaupt die erste Erscheinung dieser neuen Form der Kirchenmusik in Deutschland.) In dem Motettenwerk „Cymbalum Sionium“ von 1615 bringt Schein noch Kirchenmusik im älterem Sinne, polyphone a cappella-Musik, allerdings mit dem Einschlage der Mehrchörigkeit und vielen homophonen Stellen nach dem Muster der Venetianer.

Der heutige Zustand der protestantischen Kirchenmusik, die noch nicht wesentlich aus den „Niederungen“ des 19. Jahrhunderts sich herausgearbeitet hat, gestattet eine weitgehende Berücksichtigung der großen Motettenwerke im sogenannten acappella-Stil noch nicht. Wieviel Chöre gibts wohl heute in der deutschen protestantischen Kirche, die der Pflege der wirklich guten a cappella-Musik gewachsen sind? Ich glaube, man kann sie an den Fingern abzählen. Ein „freiwilliger Kirchenchor“ kann dergleichen eben niemals leisten. Die a cappella-Musik, die von den meisten Kirchenchören vorwiegend betrieben wird, ist noch immer die süßliche, liedertafelmäßige, wie sie im 19. Jahrhundert aufgekommen ist. Man glaubte damals mit Richard Wagner („Entwurf zur Organisation eines deutschen Nationaltheaters“ 1849; eingehenderes über protestantische Kirchenmusik hatte er aber bereits 1841 in Paris „Über deutsches Musikleben“ geschrieben; auch dort hatte er die Motette als ihre höchste und spezifische Leistung angesehen, die Passion als Ausnahmewerk; über die Rolle der Instrumentalmusik an sich, dem „ausschließlichen Eigentum der Deutschen“ gehen zweifellos in Wahrheit seine Ansichten nicht in der Richtung, daß sie nur ein „sinnlicher Schmuck“ sei), daß, „wenn die Kirchenmusik zu ihrer ursprünglichen Reinheit wieder ganz gelangen soll, die Vokalmusik sie wieder ganz allein vertreten müsse“, und daß „für die einzig notwendig erscheinende Begleitung“ die Orgel das „würdige Instrument“ sei. Wagner spricht hierbei allerdings, trotz des allgemeinen Ausdrucks, von der katholischen Kirchenmusik in der Dresdner Hofkirche, aber als allgemeine Anschauung weiter Kreise auch für den protestantischen Gottesdienst darf man wohl die dabei ausgesprochene ansehen. Es war die Zeit, als Karl von Winterfeld die Kunst Johann Eccards als die klassische der protestantischen Kirchenmusik feierte, und die späteren dramatisch-italienischen Einflüsse als den Niedergang verursachend betrachten lehrte. Mit dieser Anschauung deckt sich auch bis heute noch die Art der Ausbildung der Kirchenmusiker in Berlin, die bekanntlich noch immer nach der Bellermannschen (d. i. Fuxschen) Kontrapunkt-Methode stattfindet, die auf dem Standpunkte steht, daß nur der Palestrina-Stil als „reiner Satz“ gelten könne, und die mehr instrumentale Kontrapunktik schon eines Bach oder Händel auf Abwege führe. Eine Blüte der protestantischen Kirchenmusik ist auf diesem Wege nicht erreicht worden. Mir scheint, man sollte auch in der Ausbildung der Kirchenmusiker von Bach ausgehen, wodurch eher zu erhoffen wäre, daß eine spezifisch protestantische Kunst in der protestantischen Kirche wieder mehr zur Geltung käme. Bach kann aber, schon wegen der Schwierigkeiten, die er immerhin der Besetzung und Ausführung zunächst bietet, allein nicht für die Musik in der protestantischen Kirche aufkommen. Er ist ein überragender Gipfel und dazu bedeutet er den Abschluß einer Entwicklung. Es bedarf auch des Mittleren, Werdenden, des Ausbaues Wartenden, um eine breitere Grundlage für einen entwicklungsfähigen Begriff der protestantischen Kirchenmusik geben zu können. Was von neuen Kompositionen an konzertierender Musik für die protestantischen Kirchen geschrieben ist, scheint sich auch nicht direkt auf Bach aufzubauen, sondern auf einer zum mindesten gedachten Vorstufe. Ich erinnere da an Regers und Arnold

Mendelssohns Choralkantaten. Neben dem protestantischen Kirchenlied, das immer das Rückgrat der protestantischen Kirchenmusik bilden wird und bilden muß, ist es eben dieser konzertierende Stil, der geeignet scheint, ihr fernerhin die Wege zu weisen. Das a cappella-Ideal ist das der katholischen Kirche; das völlig unpersönliche des Palestrina-Stils ist dort am rechten Platze. Der konzertierende Stil strebt zum Ausdruck des Individuellen. Und seine Kontrapunktik ist, weil es sich um lauter selbständig geführte Stimmen von eigner Ausdruckskraft handelt, am besten geeignet, dem seichten Liedertafelstil des 19. Jahrhunderts in den Kirchen den Garaus zu machen. Herausarbeitung des Ausdrucks der Worte, ihres tieferen Sinnes, ihrer individuellen Bedeutung, das ist protestantisch. Vor Verwilderung und Verweltlichung schützt einesteils der Cantus firmus, dann aber auch die naturgemäße Gebundenheit des wahrhaft polyphonen Stils an seine inneren Schranken. Eine stetige Anlehnung bis zu einem gewissen Grade an ältere Musik gibt sich beim Arbeiten für die Kirche von selbst. Einer Verknöcherung wiederum ist der konzertierende Stil an sich nicht günstig. Er drängt nach stetiger Erneuerung durch die Mannigfaltigkeit, die für ihn möglich und notwendig ist, und die dem protestantischen Kirchenwesen eignet. Die weichliche Liedform neuerer Zeit mit ihrer harmonischen Monotonie, wird durch solchen Ausdrucksstil verdrängt, und die alten kräftigeren Melodien, denen durch ihre kirchentonartlichen Wendungen eine größere Fülle von harmonischen Möglichkeiten und dadurch auch eine größere kontrapunktische Ergiebigkeit anhaftet, werden wieder in ihr Recht eingesetzt. Die beliebten Jünglingsvereins-, Kinderschwester- und Heilsarmeemelodien, die sich sogar bis in die Hauptgottesdienste eingedrängt haben, können neben solcher Kunst, in der auch homophone Partien ganz von selbst ein kunstmäßig höherstehendes Gepräge erhalten, sich nicht behaupten. Die Pflege des konzertierenden Stils bedeutet auch eine stetige Vorübung und Hinweisung auf Bach, der immer als Gipfel der protestantischen Kirchenmusik zu gelten hat, und für jede kirchenmusikalische Betätigung das eigentliche und letzte Ziel ist. Dieser Stil hat für unsere Zeit noch den großen äußeren Vorteil, daß er für kleine und kleinste Besetzung wechselnder Art möglich ist. Eine oder zwei Singstimmen, chorisch oder solistisch besetzt, ein Cello als Baß (was aber nicht durchaus nötig ist), eine oder mehrere Violinen, auch einmal ein Blasinstrument, als Hintergrund die Orgel, — das kann in kleinsten Orten zusammengebracht werden, und mit solchen Mitteln lassen sich auf verhältnismäßig einfache Art höchste Wirkungen erzielen. (Scheins opella nova wurden zu seiner Zeit in kleinen Landstädten wie Mügeln, Pirna, Frankenberg, Waldenburg u. a. m. gesungen und gespielt.) Mittlere und kleine Kirchen bieten für Aufstellung eines größeren Apparats meist gar keinen Raum. Sollen sie darum auf gute und kunstvolle Musik verzichten? Solche Musik eignet sich auch zum häuslichen Musizieren und gibt diesem schönere Anregungen als die „geistlichen lieblichen Lieder". Wenn dann im Hause ein solches Stück durch öfteres Ausführen genügend zusammen geprobt ist, dann kommt wohl auch der Mut, es in die Kirche zu übertragen. Nicht schwer fallen dürfte solche Pflege aber Kreisen, in denen heute etwa Kammermusik von Bach, Brahms und Reger, Lieder von Brahms und Wolf und Kantaten von Bach gepflegt werden.)

Hier bietet das so lange vernachlässigte und gescholtene 17. Jahrhundert reiche Anknüpfungsmöglichkeiten. Auf Schütz ist ja schon nachhaltig hingewiesen worden, durch Männer der Musikwissenschaft wie auch der Praxis. Man hat indessen das Gefühl, als ob die Schütz-Frage (ja in gewissem Betracht die Bachfrage selbst), noch immer an einzelne kampfes- und tatenfrohe Enthusiasten gebunden sei. Es wäre sehr erwünscht, wenn sozusagen eine breitere Stoßkraft erreicht würde durch Heranziehung weiterer Komponisten der gleichen Stilrichtung[1]. Denn darüber muß man sich klar sein: Nicht nur an einzelnen Namen hängt die großartige Entwicklung der protestantischen Kirchenmusik bis zu Bach hin, wenn solche Namen auch weithin von dem blühenden Zustande Zeugnis ablegen und ihre wichtige Funktion in dem ganzen Prozesse ausüben. Hier sehe ich mich im Gegensatz zu Anschauungen gerade über die protestantische Kirchenmusik des (ausgehenden) 17. Jahrhunderts, wie ich sie z. B. noch in Fritz Volbachs Händel-Biographie (1907) finde, wo die Rede ist von „jenen ehrsamen, biederen Kantoren, die wie Buxtehude, Hammerschmidt, Kuhnau u. a. ein tüchtiges Können aufweisen und wohl bewandert in den Künsten des Satzes sind, deren Werke aber in ihrem geistigen Gehalt doch nicht über ein gewisses Niveau hinauszu-

[1] Das Leipziger Bachfest hat inzwischen in diesem Sinne gewirkt. Vielleicht darf auch auf ein Tübinger Programm vom 23. Juni d. J. verwiesen werden.

dringen vermögen". Heinrich Schütz wird als der „einzige geniale deutsche Meister dieser Zeit" ausgenommen. Die neuen Ideen wären „unsern biederen Kantoren noch nicht zum klaren Bewußtsein gekommen, einzelne Versuche aber kläglich gescheitert". Indessen seien „die Spuren ihrer Pedanterie besonders im protestantischen Norden nicht ganz verschwunden". „Heute noch gibt es Kantoren, die man als getreue Nachfolger ihrer Kollegen aus dem 17. Jahrhundert ansehen darf. Der Zopf hat eben auch Schule gemacht". Hier ist doch eigentlich der ganzen protestantischen Kirchenmusik das Urteil gesprochen (wie auch an einer andern Stelle des gleichen Buches, wo es mit Beziehung auf das oben angeführte Wort Wagners heißt: „mit der liturgischen Handlung in eins sich zu verschmelzen", dazu sei „nur die reine Vokalmusik imstande". Wenn die getreuen Nachfolger der Kollegen aus dem 17. Jahrhundert wirklich als solche noch vorhanden wären, sie würden mein Bedauern über den Niedergang der Kirchenmusik und das Abreißen der großen Tradition seit dem Tode Bachs vielleicht gegenstandslos machen. Denn von den protestantischen Tonmeistern des 17. Jahrhunderts scheint mir doch ein wesentlich anderes Bild mehr und mehr sich durchzusetzen. Daß sie nicht alle Beziehungen zur Vergangenheit aufgaben, und, mehr oder weniger den Anschluß an den protestantischen Choral wahrend, nur das von den italienischen Errungenschaften aufnahmen, was ihrem Wesen nicht zuwiederlief, rechnet man gern schon diesen „norddeutschen Organisten" zum höchsten Lobe an. Ihr großer Schüler Bach zeugt laut für sie, und die Ausbildung der Musik zu einer deutschen Kunst ist ohne sie nicht denkbar. Sie haben alle Teil an der Entwicklung, mögen die einen konservativer, die andern fortschrittlicher gewesen sein. Viele von ihnen muß man als den hochberühmtesten Neapolitanern mindestens gleichwertig erachten. Gilt uns heute nicht ein Buxtehude weit mehr als etwa ein Steffani? (Selbst auf dem Gebiete der Kammermusik konnte ich in der öffentlichen Konzertpraxis konstatieren, daß in einem Programme, auf dem zwischen Buxtehude und Bach ein Abaco und Händel gestellt war, der Eindruck, den eine Buxtehudesche Triosonate machte, erst wieder bei der Bachschen H-moll Sonate für Violine und Klavier erreicht wurde.) Vielleicht wird das verachtete deutsche 17. Jahrhundert allmählich doch noch zu Ehren kommen, wie in der Musikwissenschaft, so auch in der Praxis.

Daß er konservativ sei, das kann man Schein sicherlich nicht nachsagen. Seine Fehler hat Rudolf Wustmann alle in seiner „Musikgeschichte Leipzigs" mit einer gewissen Genugtuung festgestellt, die sein Bestreben, das Wesen und die Fehler des barocken Zeitalters zu erklären, hervorruft, obgleich er offenbar, oder vielleicht gerade weil er zu Schein mit dem Gefühl immer wieder hingezogen wird. Nahe liegt stets ein Vergleichen mit Schütz. Und da wird dieser stets als der ausgereiftere, die Form souveräner beherrschende, erscheinen. Schütz war nicht umsonst in Italien gewesen. Seine Formung ist gegenüber der Scheins wie von Stahl, und was Italien ihm dazu nicht gab, gab ihm sein Charakter. Scheins Werke zeigen aber einen Werdegang in einer engen Umgebung, mit einem leidenschaftlichen Streben nach dem Ausdruck ungewöhnlicher Stimmungen und Gesichte in allerhand Formen, die er sich erst allmählich ganz dafür dienstbar machen konnte. Es ist auch zu bedenken, daß Schein, trotzdem ihm die italienische direkte Anregung fehlte, doch in vieler Hinsicht der Vorgänger von Schütz ist. Wustmann redet vom stilgewandten Produkt eines ästhetischen „Scheingefühls", als er frühe weltliche Stücke von Schein bespricht, von seinem akkordtrunkenen Ohr und unruhigeren Geschmack gegenüber Calvisius, wo er von den Choralen handelt; besonders schöne Stellen aus dem Cymbalum Sionium (den Anfang von „verbum caro factum est", und die Stelle „et veritatis" aus derselben Motette) belegt er mit Tadel („Atemstockung" — „tiefsinniges Stirnrunzeln"), und wirft bei anderen ihm vor, daß er zu sehr zergliedere, zu unbedacht und zu schnell die Mittel verbrauche, überflüssig vielfache Harmoniewechsel anwende. Er spricht ihm dabei ein warmes, leicht entzündbares Temperament zu. Zweifellos war Schein rasch begeistert, und mit einer Art feurigem Draufgängertum hat er sich darauf geworfen, die neu aus Italien zuströmenden Anregungen zu verwerten. Sollte nicht dieses Scheinsche Temperament auch bis in unsere Zeiten herüberwirken? Dann allerdings dürfte es kein „Scheingefühl" sein! Im ersten Teile der opella nova findet Wustmann eine „neue Melodik innerhalb der einzelnen Stimme", und eine „neue Leidenschaftlichkeit, die nicht bloß italienisch war". Allerdings habe Schein, „der als Erster mit geflügelter Leidenschaftlichkeit dem neuen Ideal nachjagte", darüber „an Sinn für die ursprüngliche Kraft der Lutherischen Melodik eingebüßt". „Eine große Bereicherung und Verfeinerung der Kunst war gewonnen, aber eine Vertiefung — höchstens im Partiellen." Wustmanns abschließendes Urteil über den ersten Teil der opella nova aber lautet:

„Ein feines, treues Werk und fuhrwahr eine Opella nova. Am Anfang welcher Entwickelung der evangelischen Kirchenmusik steht es! Hier wurde ein erster Schritt auf jenem Wege getan, wo Sebastian Bach ans Ziel gelangen sollte, im besonderen zu der Choralkantate" usw. (Jedes dieser Konzerte behandelt die erste Strophe eines Jahrgangs der Leipziger Kirchenchoräle.) Wustmann findet also selbst den Weg, die an Schein gerügten Fehler als Ausgangspunkt eines großen Fortschrittes, einer großen Entwicklung anzusehen. Und diese Fehler sind, wie mir scheint tatsächlich mehr als Vorzug zu betrachten. Schein hat von Anfang an etwas Befreiendes. Gerade an den Beispielen aus der Motette „verbum caro" ist dies zu sehen. Haslers „schlichte Klarheit", erscheint an dieser Stelle doch eigentlich trocken, und Scheins „Zergrübelung der Begriffe" im Gegensatz dazu außerordentlich eindringlich, phantasievoll und — schön! Man kann sich dafür begeistern, man spürt einen Aufschwung, eine in Töne umgesetzte Vision. Und selbst der kernige und ausgereifte, überlegene Stil von Schütz vermag oft nicht die Wärme, den lyrischen Schwung und die volkstümliche Naivität von Schein zu ersetzen. Über Scheins Choräle hat die Geschichte entschieden — es leben von seinen Kirchenmelodien (wie auch von seinen weltlichen Liedern) mehr heute noch fort, als von denen seiner Zeitgenossen und unmittelbaren Vorläufer. „Barockes Scheingefühl" kann eine solche Wirkung nicht ausüben. Jedenfalls ist Schein einer von den Meistern, die in Ganzheit aufgefaßt und erfühlt werden müssen, an die man glauben muß, soll man ihnen gerecht werden. Es macht schon beim Lesen seiner Werke den Eindruck, als ob sie auch heute, und gerade heute eine starke Wirkung ausüben könnten, noch mehr beim Durchspielen am Klavier, und bestätigt wird dies bei einer Aufführung. Da vergißt man jeden Einwand, denn Schein spricht innig an, ja er begeistert. Bei den früheren Werken allerdings vielleicht mehr an einzelnen Stellen. So schreibt auch Wustmann über vieles warm zustimmend, so über eine Stelle aus dem ersten Teil der opella nova: „Dabei ist doch auch die Stimmung, das Ethische oft tief erfaßt", z. B. zu den Worten „Als wir gedachten heim, da weinten wir von Herzen" in dem Duett auf den 10. Sonntag nach Trinitatis[1].

Der zweite Teil der opella nova indessen, von dem nun die ersten 20 Stücke im Neudruck vorliegen, enthält so viel Prächtiges und tief Ergreifendes, daneben auch in den kleineren Stücken so viel Echtes und Unmittelbares, daß man nur immer mit Prüfer wünscht, es möchte so viel wie möglich davon bald ausgiebig zum Erklingen gebracht werden. Es sind nicht mehr, wie im ersten Teil, nur Choralbearbeitungen, die der zweite Teil bringt; nur 13 Nummern von den 32 weisen als Text Choralstrophen auf, den übrigen Nummern liegen teils alte Kollekten, teils Evangelien- oder Epistelstellen für bestimmte Sonn- und Festtage zugrunde (Prüfer beschreibt und erläutert in der Einleitung zu seinem 6. Band auch die wechselnde Form der Stücke.) Wustmann hat besonders an den kleineren Stücken mancherlei auszusetzen, und bekräftigt dies durch den Vergleich mit Schütz' kleinen geistlichen Konzerten. Ich muß einige seiner Sätze anführen: „Wie hier Schütz in freundschaftlichem Wetteifer wieder einsetzt und alles besser, echter, auch musikalischer gestaltet, zeigt Nr. 16 des zweiten Teils seiner kleinen geistlichen Konzerte (1639). Ebenso erlöschen vor Schützens Nachkomposition Op. nov. II 3 (Allein Gott in der Höh) und 24 (Wir glauben all an einen Gott). Scheins Interesse arbeitete in den zwanziger Jahre an solchen kleinen konzertierenden Formen etwas mechanisch. Er riß seine Phantasie zu neuen, größeren Formen hin, wo die dekorative Weise mehr am Platze war. Und die sechzehn größeren Kompositionen der Sammlung zeigen allerdings ein erstaunliches Wachstum seiner Beherrschung musikalischer Mittel in den Jahren von 1619—1625." Von den größeren Kompositionen zählt er dann die acht Tenorsoli mit Instrumentalbegleitung auf und hat meist bewundernde Worte dafür. Hierauf die am reichsten ausgestalteten Stücke, die er die „Acht Prachtstücke der Sammlung" nennt. Hier schlägt seine Begeisterung, von der bis dahin unter der Asche der historischen und ästhetischen Gewissenhaftigkeit nur hier und da ein Funke aufglühte, helle Flammen. Sehen wir uns deshalb zunächst die beanstandeten kleineren Stücke etwas näher an. Im vorliegenden Band wird es sich da um fol-

[1] Inzwischen konnte ich in der Tübinger Stiftskirche die Wirkung von Scheins zehnstimmiger Weihnachtsmottete aus dem Cymbalum Sionium auf fast 2000 Zuhörer aus allen Kreisen erproben, wobei der „Chor der Engel" vom hochragenden Lettner gegenüber dem Orgelchor sang. Sie war stark und tiefgehend. Der Zusammenklang der beiden Chöre (Engel und Hirten) am Schluß wirkt so von zwei Seiten her geradezu überwältigend.

gende Nummern handeln: 2 (Lobt Gott, ihr Christen allzugleich), 3 (Allein Gott in der Höh sei Ehr), 5 (Helft mir Gotts Güte preisen), 6 (O Jesulein, mein Jesulein), 7 (Ich bring dir mit; zweiter Teil der vorigen Nummer), 13 (Gott sei gelobet und gebenedeiet), 14 (Herr, durch deinen heiligen Leichnam; zweiter Teil von Nr. 13), 15 (Erschienen ist der herrliche Tag), 17 (Nun freut euch, Gottes Kinder, all) und die beiden, auch als erster und zweiter Teil bezeichneten, einzigen lateinischen Stücke: Nr. 19 (O, quam metuendus est locus ille) und 20 (Orantibus in loco isto). Davon sind die Nummern 2, 5, 6, 7, 15, 19 und 20 nur dreistimmig, sie erfordern zwei vokale Soprane (oder Tenöre) und Baß. Der Instrumentalbaß ist, wie bei allen Stücken der Sammlung, vom Continuo gesondert gedruckt, und hat oft eine durch Zwischennoten weit reicher ausgestaltete Melodielinie, allerdings weniger in diesen kleineren Stücken, wo das geforderte Fagott oder die Posaune allenfalls auch einmal weggelassen werden kann, als in den Tenorgesängen und den „Prachtstücken". Die Nummern 3, 13, 14 und 17 sind vierstimmig, indem noch ein Tenor hinzukommt, der die Choralzeilen, nachdem sie von den beiden Sopranen mit mannigfaltiger Abänderung und Ausschmückung bereits angestimmt sind, als cantus firmus mehr in der Urform bringt. In die Zahl der Stimmen ist das Generalbaßinstrument, das den akkordischen Hintergrund und die klangliche Ausfüllung zu geben hat, nicht eingerechnet. Schein sagt in der Vorrede, „daß es dahin angesehen, daß der Bassus Continuus, nebst dem, daß er auf der Orgel, Positiv oder Regal miteingeschlagen wird, auch über das noch für eine oder mehr Lauten, Teorben, Pandorn und andere dergleichen besaitete vollstimmige Instrumente müssen abgeschrieben, und darauf mitgespielt werden". Er weist auf den Vorteil hin, den dies besonders hat, wenn „etwa eine Stimme nur allein singt", indem die genannten Instrumente „solcher allein singenden und ziemlich bloß kommenden Stimme, voraus in großen Kirchen, eine gute Assistenz leisten, und ein freundliches Geleit geben können". Also nicht bloß für die vielstimmigen, prachtvollen Stellen will er so volltönende Begleitung haben, sondern gerade auch für die dünn besetzten. Diese und die Einzelgesänge werden erst dadurch in ihrer Haltung völlig verständlich, und der weitgeschwungene Pathos, der ihnen anzuhaften scheint, wird dadurch als richtige Auffassung bezeugt. Eine intime Musik ist es also nicht, ebensowenig wie es unsere modernen Lieder sind, trotzdem sie nur vom Klavier begleitet werden. Dieses heutige Instrument muß uns auch jetzt die Lauten und Theorben ersetzen, solange sie nicht wiedererstanden sind (Gitarren können da natürlich nichts helfen, eher schon Harfen), und kann dies auch bis zu einem sehr vollkommenen Grade leisten, wenn es entsprechend behandelt wird, und man mehr den rauschenden Silberklang der Saiten, als das Holz der Hämmer zu hören bekommt, wenn außerdem grundgebende Akkorde geboten werden, mit nur seltenen (einstimmigen) Figuren, wo es Lücken zu füllen gilt, und nicht ein ewiges unruhiges Sichvordrängen von allerhand Kontrapunkten und Akkordschiebungen, die den Gang der obligaten Stimmen mehr verschleiern als plastisch heraustreten lassen[1]. Hiermit ist der Standpunkt gegeben, von dem aus die Stücke beurteilt werden können und müssen. Da finden wir in Nr. 2 ein äußerst poetisches Tonbild. In der ersten Hälfte ein anmutiges, reigenartiges Schreiten, mit einem kleinen reizenden Zwischensätzchen, wo eine kurze absteigende Sechzehntelfigur auf „lobt Gott" von den beiden Stimmen sich hin und her zugeworfen wird. Die zweite Hälfte bringt ein wunderbar schönes zweimaliges Herabsinken, nach einem kürzeren Aufjubeln („der heut schleußt auf"), bis zum tiefergriffenen, innigen, anbetenden „und schenkt uns seinen Sohn". Der Bearbeiter hat mit richtigem Gefühl des Gesamtcharakters die Vorschrift gegeben: „In anmutiger Bewegung". (Solche Vorschriften würde ich aber doch lieber in Klammern gesetzt sehen). Zur beigegebenen Orgelstimme schreibt er noch: „mit zarten Stimmen, pastoral gefärbt". Hierbei

[1] Wenn H. Riemann meint: „Eine ausgearbeitete Generalbaßstimme soll so aussehen, wie etwa ein Händel, Bach, Abaco selbst akkompagniert haben würde", und dabei offenbar eine kontrapunktisch gearbeitete Leistung wünscht, so steht er der Praxis nur im Wege. Einen Bach oder Händel im Komponieren erreichen zu wollen, wird niemandem beifallen können. Vernünftig und wirkungsvoll aus dem Generalbasse zu begleiten ist aber nicht so schwer, wie Riemann offenbar meint. Jedenfalls ziehe ich den Riemannschen Aussetzungen die mehr handwerksmäßig gearbeiteten einfachen, auch nur mehr als Skizze auffaßbaren, etwa Max Seifferts vor, da sie einem die so erwünschte und zur lebendigen und doch stilgemäßen Wirkung notwendige Freiheit weiterer Ausgestaltung und klanglicher Anpassung lassen. Sollte es wirklich so schwer sein, der jungen Generation die „seconda practica della musica" beizubringen? Schwerer doch sicher nicht, wie das Einzwängen in die Bellermann-Fuxschen Fesseln!

scheint er mir die Rolle der Orgelbegleitung zu überschätzen, wie auch aus der ganzen Art der Aussetzung hervorgeht. Die leichtbeschwingte Art des Stückes ist zu sehr belastet mit einer solchen Orgelbegleitung. Wenn sie nur das Allernotwendigste gäbe, und für glitzernde Akkorde von Saiteninstrumenten noch Raum ließe, würde wohl für die Praxis der zweckmäßigere Weg gewiesen sein. Unsere heutigen Kirchenorgeln sind immer schwerfällige Instrumente und zwar aus akustischen Gründen, das weiß jeder, der etwa Bachsche Arien damit begleitet, — und vollends wer dies ein andermal am Klavier getan hat. Die dynamische Bezeichnung wäre die geeignetere Stelle, wo den Ausführenden der Charakter des Stückes klar vorgewiesen werden könnte. Hier scheint mir keine Klarheit und keine Konsequenz zu herrschen. Das gewaltsame cresc. molto bis zum FF am Schluß (das übrigens fast in jedem Stück vorgeschlagen wird), widerspricht dem ergriffenen Auf-die-Kniee-Sinken des Abschlusses. Das zweimalige Herabsinken in der zweiten Hälfte mit dem schönen zwischengelegten Echo ist verdorben, dazu jedesmal verschieden behandelt, die Deklamation, die eine besondere Schönheit des Stückes ausmacht, herauszuarbeiten gar nicht versucht. — In Nr. 3 fällt die reiche Ausgestaltung der Baßführung, besonders des Instrumentalbasses, auf, die im Verlauf des Stückes sich immer mehr geltend macht. Die ruhigen Noten des Anfanges stehen dazu in wirkungsvollem Gegensatz. Hier entwickelt die beigegebene Orgelausarbeitung von Anfang an eine viel zu große Regsamkeit. Die frei und leicht sich in die Höhe schwingenden Sopranfiguren auf „Gott in der Höh" (hier heißt es nicht: „oder Tenor") in der tieferen Oktave von der Orgel mitspielen zu lassen, halte ich für verfehlt. Eine reichere Ausgestaltung der Continuobegleitung empfiehlt sich im allgemeinen an Stellen, wo das Pausieren der Oberstimmen das selbständige Ausfüllen der Lücke verlangt. An solchen Stellen tritt das Continuoinstrument vorübergehend in die Reihe der konzertierenden Instrumente ein. Wenn die Oberstimmen konzertieren, tut man als Continuospieler gut, sich Zurückhaltung aufzuerlegen. Die Ausgestaltung der letzten beiden Takte auf Seite 21 ist motiviert; hier ist die richtige Stelle für ein freies Ausbreiten des Begleiters, zumal der Baß direkt dazu auffordert. Die offene Quintenparallele ganz am Schluß ist aber wohl nicht eigentlich beabsichtigt. Nicht einverstanden kann ich sein mit der „organistenhaften" Wendung der Begleitung S. 19, zweite Zeile, erster Takt, und S. 20, zweite Zeile, zweiter Takt. Eine Verteilung von Soli und Chor, wie sie der Herausgeber in diesem Stücke vorschlägt, wonach der Chor plötzlich bei der letzten Wiederholung der Schlußworte der ersten Hälfte einfällt und dann wieder die allerletzten Takte singt, scheint mir gewaltsam. Den Cantus firmus im Tenor durchweg stärker zu besetzen, als die umspielenden oberen Stimmen, das wäre eine sinn- und stilgemäßere Anordnung. Bei „und dankt für seine Gnade" wirkt der Einsatz eines Chores die Innigkeit zerstörend, am Schluß, wo nochmals die Worte „als Fehde" mehrmals hintereinander wiederholt eine Erinnerung an Trommeln und Trompeten geben, scheint allerdings nur ein Chor die volle realistische Wirkung zu verbürgen; indessen kann es auf solche eigentliche Realistik auch hier gar nicht abgesehen sein, sondern nur auf eine andeutende. Dadurch, daß der Bearbeiter hier auch den Baß zum Singen mit heranzieht und so jetzt eine vierstimmige Chorwirkung die Komposition beschließt, wird das Herausfallen aus dem Stil des Ganzen noch unterstrichen. Ich habe die Erfahrung gemacht (u. a. bei der praktischen Vorführung eines geistlichen Konzertes von Schütz mit einer Singstimme, zwei Violinen und Klavier), daß derartige Klangsäulenstellen in ganz kleiner, solistischer Besetzung eine ganz große und überraschende Wirkung erzielen, gerade dadurch, daß der gleiche Apparat es ist, der vorher lose konzertierend verwendet wurde. In unserm Falle würde ich die letzte Choralzeile des Tenors, die vorher geht, ruhig verstärkt singen lassen, und dann bei der Schlußstelle gegen die beiden Solosoprane einen Solotenor stellen, den Baß aber instrumental belassen. Die Tonmalerei wirkt dann dezent, ohne an Wirkung einzubüßen, und ordnet sich in das Konzertmäßige des ganzen Stückes ungezwungen ein, wie es vom Komponisten beabsichtigt ist. Was bei einem Chorstück eine Bekrönung sein könnte, ist hier ein Nachspiel. Jede gewaltsame Veränderung dieser Sachlage wirkt als Aufputz. Spitta sagt im Vorwort zu den kleinen geistlichen Konzerten von Schütz, als er versucht, zu sagen, „was in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts ein geistliches Konzert war: „Äußerlich angesehen sind seiner charakteristischen musikalischen Merkmale zwei: die selbständige Mitwirkung des Instrumentenspiels und die Bestimmung für den Sologesang. Hieraus ergiebt sich denn im Gegensatz zu der Musik des vorhergehenden Jahrhunderts als inneres Merkmal sofort die reichere, lebhaftere und persönlichere Ausdrucksweise". Diese inneren Merkmale werden nicht zerstört, wenn man

statt rein solistischer Besetzung die durch einige, nicht zu viele Stimmen eintreten läßt. Aber an solchen kritischen Stellen, wie an der besprochenen, ist Vorsicht geboten vor einem Verwischen der Stileigentümlichkeiten. Die großausgeführten, reich besetzten der Konzerte Scheins können daran nicht irre machen. Sie zeigen in ihrer ganzen Anlage eine Anlehnung an den prächtigen Stil der Venetianer; die Verbindung mit dem neuen solistisch-konzertierenden Stil ist vom Komponisten klar und unzweideutig durchgeführt. Diese Stilfragen erscheinen vielleicht allzu diffizil, um im Einzelnen irgendwie entschieden werden zu können, und letzten Endes kann nur das Gefühl Ausschlag geben. Aber sie sind zu wichtig für die ganze Möglichkeit der Wiedererweckung der alten Musik, als daß man nicht versuchen sollte, sie mit ganzer Schärfe zu begreifen. Mit der genauen Erfassung des Stils und mit seiner restlosen Überleitung ins Gefühlsmäßige hängt die lebensfähige Reproduktion alter Musik allzu eng zusammen. — Wustmanns Ausführungen verpflichten dazu, den Vergleich mit dem geistlichen Konzert von Schütz über den gleichen Text anzustellen. Wir finden es im zweiten Teil von dessen „Kleinen geistlichen Konzerten" unter Nr. 22. Und bemerken beim ersten Blick, daß da ein Vergleich eigentlich gar nicht am Platze ist, so ist die ganze Anlage eine andere. Schein hat nur den ersten Vers des Liedes komponiert, und holt aus diesem Vers in weitester Ausgestaltung alles an Ausdrucksmöglichkeiten heraus, was sich ihm nur bietet. Die Worte jeder Zeile werden in vielen Wiederholungen von den beiden Sopranen gebracht und in immer neue Beleuchtung gerückt, es ist eine „Gemütsmalerei" ausgedehnter und tief eindringender Art. Der Tenor bekräftigt durch seinen schlichten Vortrag immer das vorher Ausgeführte und schließt sich dann im überschießenden Nachwort den überströmenden Oberstimmen an. Der reich bewegte Instrumentalbaß steigert die Eindringlichkeit des Ganzen noch ganz wesentlich. Bei Schütz umfaßt die Komposition vier Verse des Gedichtes, das Ganze umfaßt ziemlich genau so viel Takte (einige siebzig), wie die Scheinsche Komposition des einen Verses. Der Continuo-Baß zeigt eine ganz einfache Gestaltung. Die Gliederung ist sehr übersichtlich: den ersten Vers singen die beiden Oberstimmen, zwei Soprane (die ersten zwei Zeilen nur der erste Sopran), den zweiten Vers die beiden Unterstimmen, zwei Tenöre, den dritten der erste Sopran allein, vom letzten singen die beiden ersten Zeilen die beiden Tenöre, die dritte Zeile die beiden Soprane, beim Rest beteiligen sich alle vier Stimmen. Vereinzelt belebt eine Koloratur die ziemlich einfache Rhythmik, und zwar auf die Worte „Höh", „alles" (Wanken), „feinen" (Herren), „Haders", und „heiliger". Wortwiederholungen sind sehr sparsam angewendet. Ein gefühlsmäßiger, durch den Text hervorgerufener Aufschwung ist nirgends zu bemerken, die oben beschriebene Gliederung erscheint mehr mechanisch, als innerlich begründet. Gegen Scheins Komposition kommt einem die Schützsche geradezu altväterisch, ja trocken vor. Dort ein feuriges Genie, hier ein „gereifter Meister". Schein schafft unter dem beglückenden Eindrucke, daß die Zeit der höchsten Blüte der Musik angebrochen sei, Schütz klagt im Vorworte: „Welcher Gestalt unter andern freien Künsten auch die löbliche Musik von den noch anhaltenden gefährlichen Kriegsläuften in unserm lieben Vaterlande deutscher Nation nicht allein in großes Abnehmen geraten, sondern an manchem Ort ganz niedergelegt worden, stehet neben anderen allgemeinen Ruinen und eingerissenen Verordnungen, so der unselige Krieg mit sich zu bringen pfleget, vor Männigliches Augen". — Nr. 5 bringt wieder das echt Scheinsche „Zergliedern" oder „Zergrübeln" der Begriffe. Wie überschwenglich steigt in der ersten Zeile Gottes Güte vor uns auf, um gleich den „lieben Kinderlein", die erst in Sexten, dann in Terzen, die mit Vertauschung der Stimmen nochmals erscheinen, synkopisch herabsteigend dem Preise von Gottes Güte sich helfend anschließen, Platz zu machen, die, nachdem sie, von einer außerordentlich poetisch wirkenden kleinen Achtelfigur im Instrumentalbaß auf halbem Wege begrüßt, sich eingestellt haben, nochmals liebkosend und darauf nochmals innig empfangen werden. Das „allzeit dankbar sein" schmiegt sich bei der Wiederholung zwanglos in die Musik der „lieben Kinderlein". Ein Tenor zur Bekräftigung der Choralzeilen ist in diesem Neujahrs- und Kinderstück nicht nötig. Die beiden Soprane, vom Baß gestützt, geben gerade den rechten Klang für die Poesie dieser traulichen Bilder. Das „fürnehmlich" leitet die zweite Hälfte mit gebührendem Nachdruck ein, das Enden des alten Jahres wird außerordentlich einfach und deutlich durch eine abwärts stürzende Figur von vier Sechzehnteln dem Gemüt nahe gebracht, der Rückblick auf den Verlauf des vergangenen Jahrs durch eine nachdenklich sich um sich selbst drehende Achtelfigur gekennzeichnet, eine ähnliche, aber durch die Deklamation der Worte ganz anders wirkende

Achtelfigur läßt „die Sonn sich zu uns wenden", worauf wie ein Resultat erscheint: „das neu Jahr ist nicht weit". Dieses Resultat aber löst noch allerlei Regungen des Gemüts aus, zuversichtlich frohe, die in nachdenkliche sich verwandeln und von solchen mehr mittlerer Temperatur und weiterer Spannung abgelöst werden. So scheint das Ganze tatsächlich „zergrübelt", aber man lasse diese Musik klingen, und es ergibt sich eine schöne bewegte Linie und eine einheitliche Gesamtstimmung. Von einem „etwas mechanischen Arbeiten an solchen kleineren konzertierenden Formen" ist jedenfalls auch hier nichts zu bemerken. Ebensowenig an dem hochpoetischen, innigen „O Jesulein" (Nr. 6) mit seinem zweiten Teil (Nr. 7), wo das angerufene Jesulein auf die im ersten Teil gestellte kindliche Frage, was es zu Neujahr für ein Geschenk vom Himmelsthron mitbringe, antwortet: „Ich bring dir mit wedr Silbr noch Gold, sondern meins lieben Vaters Hold" (d. i. Huld, was der Herausgeber, der trotz der durchgeführten neuen Orthographie „huld" klein drucken läßt, wohl übersehen hat), worauf es dann weiter heißt: „Mein liebes Brüderlein, hab dank, nun lob ich dich mein lebelang". Das Dramatische der Gegenüberstellung zweier Personen ist hier in der älteren naiven Art äußerlich gar nicht zum Ausdruck gebracht; die beiden Stimmen (auch hier ist kein Tenor dabei), singen gerade weiter. Allerdings ist nach der weitgeschwungenen Zeile „das soll mein neu Jahrs Schenkung sein" der Eintritt des knapp und mit kindlich naivem, zutraulichem Geplauder gegebenen „Mein liebes Brüderlein" mit dem rührend angefügten terzabwärts gesagten „Hab Dank" von stark kontrastierender Wirkung. Durch die Vorschrift poco f bei diesem Eintritt, gegenüber dem vorher gegebenen mf wird die Wirkung allerdings verdorben, und das kindliche Geplauder wird zum Geplärr, die bescheidene Danksagung aufdringlich. Bei „nun lob ich dich" wäre die richtige Stelle, das Forte eintreten zu lassen. Solche seitenlangen mf und poco f erreichen überhaupt das Gegenteil einer sinngemäß abgetönten Ausführung. Dann lieber gar keine Zeichen! Die Koloraturen gegen Schluß des Stückes auf die Worte „Nun lob ich dich" fügen sich ungezwungen in den Verlauf des Ganzen ein. In diesen beiden Stücken zeigt sich wieder (wie auch schon in der Motette „Lasset die Kindlein zu mir kommen" aus dem Cymbalum Sionium), daß Schein zu dem „Kinderwesen" eine ganz besondere Liebe hat. Eine Fülle poetischer Einzelheiten ließe sich noch anführen, wie die Baßfigur bei „Ich bring dir mit", die frei eintretende, wunderbar weich wirkende Septime bei „Ruh, Fried' und Freud" und dergleichen mehr. Solch eine Septime wirkt natürlich in dieser Musik ganz besonders durch ihre Seltenheit. Diese Erwägung schon sollte davon abhalten, in der Aussetzung des Continuo fortwährend mit solchem Mittel wirken zu wollen, und mit noch vielen anderen derartigen „Modernisierungen", die schließlich alle Herbheiten, an denen die Musik Scheins doch so reich ist, ausgleichen und vor allem die Schlichtheit, auf der seine poetischsten Wirkungen oft beruhen, durchbrechen. Wozu die Poesie seiner Tonsprache überbieten wollen! Dazu ist die Begleitung ja auch gar nicht da; man findet doch immer wieder, je mehr man Generalbaßmusik treibt, daß eine möglichst treu nach den Vorschriften sich richtende, schlichte Aussetzung, zumal wenn sie durch den Druck an so hervorragender Stelle, wie es eine Gesamtausgabe ist, fixiert wird, das Beste und Zweckdienlichste ist. Seine eigene Kompositionstätigkeit sollte ein Bearbeiter bei solcher Aufgabe zurückhalten. Es entsteht sonst leicht das, was man in der Musikantensprache von einer typischen, etwas selbstgefälligen, aber doch nicht originalen Art Orgelspielerei sagt: Organistenzwirn. Gewisse Modulationen mit weichen Dissonanzen und Halbtonschritten, besonders auch gewisse Formen der zweiten Oberdominante, verführen zeitweise gar manchen Organisten, sich darin zu verlieben. Derartiges darf nicht in Kompositionen der Generalbaßzeit hineingetragen werden. Wie sollen diese uns sonst aus den „Niederungen" erheben helfen? — In unserm Falle der frei eintretenden Septime ist durch die Orgelstimme die Wirkung illusorisch gemacht, wo das betreffende es vorher, obwohl es durch die Bezifferung durchaus nicht verlangt wird, noch durch einen „wirkungsvollen" Sextsprung von unten her eingeleitet, im Tenor erscheint. Gleich darauf verlangt der Generalbaß zwei ruhige Akkorde auf die Worte „Fried und", die zu den vorherigen Achteln auf „Herzen" und den nachfolgenden auf „Freud" ruhevoll kontrastieren sollen, dazu auch zu der vorher abschließenden Kadenz, die in Vierteln sich bewegt. Der Bearbeiter komponiert hier einen ganzen Tonsatz mit zwei in Achteln bewegten Stimmen dazwischen, die die rhythmischen Kontrastierungen Scheins gänzlich wirkungslos machen müssen. Allerdings ist diese Stelle die dritte Wiederholung der gleichen Wirkung bei Schein, und wo sie das erstemal eintritt, hat der Bearbeiter sie ungestört gelassen, das zweitemal

aber eine chromatische Wendung, die Zufügung einer Septime und einen Doppelvorhalt, der einen übermäßigen Dreiklang hervorruft, angebracht. Gefordert ist nur die Folge: Ddur-Dreiklang— Gdur-Dreiklang. Einige Takte später fallen chromatische Führungen der Orgelstimme ins Auge, die durch nichts zu rechtfertigen sind. Solche Verschönerungen verderben die schlichte Poesie Scheins, statt sie zu unterstützen. (Auf dieser Seite 44) ist in der zweiten Zeile eine Inkonsequenz der Zufügung von Versetzungszeichen. Die Figur, die der erste Sopran auf das Wort „neu" hat, enthält eine Anweisung zur Vertiefung auf der fünften Note, zwei Takte später hat der zweite Sopran genau dieselbe Führung, hier ist die Zufügung des ♭ auf der dritten Note der Figur des Wortes „neu" vorgenommen. Auf der dritten Note muß auch der erste Sopran das Vertiefungszeichen bekommen! Im letzten Takt von S. 45 in der Koloratur des ersten Soprans scheint mir eine Erhöhung des Tons f zu fis geboten, wie auch an der entsprechenden Stelle der nächsten Seite.) Das Abendmahlslied Nr. 13 beginnt ganz in jener demütig-gläubigen Stimmung, die das Sakrament fordert, steigert sie dann aber zu hoher Inbrunst, ja zu einer Art Verzückung, die sich u. a. in der dreimaligen Wiederholung der Worte „der uns" auf ein aufsteigendes Motiv kund gibt, zu der das abwärtssteigende „selber hat gespeiset" wie einen inneren ehrfürchtigen Schauer fügt. Der Tenor mit seinem schlichten Choral scheint hier gegenüber dem individuellen Ausdruck der beiden Soprane das gemeinsame Gefühl der versammelten Gemeinde wiederzugeben. Ergreifend ist dann der gemeinsame Schluß „Kyrieleison" in der mixolydischen Tonart, die hier schon bewußt altertümlich wirkt. Durch einen nicht verlangten Dominantseptimenakkord in der Orgelstimme hat der Bearbeiter diese altertümliche Wirkung leider aufzuheben sich veranlaßt gesehen. Als zweiter Teil fügt sich hieran noch Nr. 14 an, von ähnlicher Haltung. Die schreitende Baßfigur, die schon in Nr. 13 dem Tenor unterlegt war, tut auch hier an den entsprechenden Stellen ihre besondere Wirkung, setzt sich aber in diesem Stücke noch fort, und gibt schließlich den Anstoß zu einer ausdrucksvollen Figurenbildung in den Oberstimmen auf „hilf uns, Herr". Das gleiche Kyrieleison wie in Nr. 13 schließt auch hier. Ein gleichmäßiges Forte, wie der Bearbeiter für diesen Schluß vorschreibt, dürfte der poetischen Wirkung nicht zuträglich sein. „Aus aller Not" forte zu schließen ist sicher richtig. Der Schlußakkord mußte aber vom Begleitinstrument nicht rhythmisch in zwei Teile getrennt werden. Höchstens abschwellen lassen könnte man diesen Cdurakkord. Die unsagbar ergreifende Wirkung, die in der Musik liegt, müßte dann erreicht werden, wenn der zweite Sopran das Kyrieleison piano (auf g) einsetzt. Darauf kommt ganz von selbst eine von innen heraus wirkende Steigerung, und die letzte mixolydische Wendung sänke ins Piano zurück. Schein ist immer von Empfindung durchglüht; wenn man sich an diese Maxime, die alsbald zur Überzeugung wird, hält, bietet sich das Dynamische ganz wie von selbst dar. — Nr. 15 ist, wie treffend vom Bearbeiter angegeben, ein „freudig bewegtes" Stück. Hier kann man auch das Hinübergreifen dieser Bewegung in die Orgelstimme gut heißen, weniger einige chromatische Führungen (die Alten wenden Chromatik bei ganz andern Anläßen und in andrer harmonischer Bedeutung an), überflüssige Septimen und übermäßige Sextakkorde darin. Auch die Einteilung in Soli und Chor ist in diesem Stücke durchaus am Platze und ergibt sich in der vom Bearbeiter vorgeschlagenen Art ganz zwanglos. Natürlich dürfte es kein großer Chor sein, der in diesem Duett zwischen zwei Sopranen oder Tenören (ohne besondern Choraltenor) die Solostimmen ablöst. Aber eine gewisse Verstärkung des Klanges ist der zweiten Hälfte jeden Verses, die eine textliche Wiederholung der ersten ist, ganz angemessen. An diesem Stücke ist sehr gut das „neue sprachmelodische Ideal" zu studieren, das Wustmann bei Scheins Choralbehandlung feststellt. Die ursprüngliche Kraft der Melodie („Erschienen ist der herrliche Tag") ist für die neue Wirkung wohl benutzt, aber durch Wiederholung einzelner Glieder und Ausspinnen einzelner Gedanken deklamatorisch zerteilt. Auch eine leichte Kolorierung ist stellenweise angewendet. Das neue Gebilde gibt sich aber ganz natürlich, und selbst wer die alte Form der Melodie als unübertrefflich einschätzt, kann seine ungetrübte Freude daran haben. Denn es wirkt alles echt und wahr durchempfunden, und ganz und gar nicht verschnörkelt oder manieriert. In der Musik muß das wohl anders sein, wie in andern Künsten: echte Persönlichkeiten haben gerade in „unechten" Epochen gerade in Deutschland in der deutschesten Kunst sich bewähren, und doch echte Söhne ihrer Zeit bleiben können. Oder sollte die Berücksichtigung der Musikgeschichte die kulturhistorische Beurteilung mancher Epochen vielleicht noch umgestalten können? — Bei Nr. 17 ist wieder ein Tenor beteiligt, der den Choral in einfacherer Form bringt. Hier nimmt

er aber gegen Schluß immer mehr am freien Konzertieren teil, indem er die Worte „lobsinget ihm“ gleich wiederholt und dann am fröhlichen Sich-Zu-Werfen kleiner Motive teilnimmt. Der Begriff „mit lauter Stimme“, der in stark besetzter und anders stilisierter Musik am Schlusse zu einer besonderen Entfaltung starken Klanges hätte veranlassen können, wird von Schein, dem konzertierenden Prinzip entsprechend, mehr gestreift als ausgeführt. Er legt mehr Wert auf das fröhliche Lobsingen, und es genügt ihm, wenn er durch Beteiligung des Tenor daran und eine Art Engführung der vorher sich nur locker folgenden kleinen Motive, durch deren plötzliches Verlegen in eine hohe Lage, sowie durch Vervielfältigung der Bewegung vermittelst Forderung stetig wechselnder Continuoakkorde, eine mehr musikalische, innere Steigerung herbeiführt. Die künstlichen Mittel (Chor, Hinzutreten von Singbässen, wenn auch ad libitum, crescendo zum ff am Schlusse), wodurch der Bearbeiter offenbar eine massive Schlußwirkung erzielen will, scheinen mir dem Stil nicht gerecht zu werden. Besonders bei diesem Stücke nicht, wo das „Kinderwesen“ wieder einmal anklingt. Gleich der Anfang erscheint dem Begriff „Gottes Kinder“ seine besondere Art zu verdanken, besonders die Koloratur im ersten Sopran auf die Schlußsilbe. Auf diese erfolgt merkwürdiger Weise eine noch ausgedehntere, aus der vorigen entwickelte Koloratur im Instrumentalbaß. Daß der Basso continuo sie nicht mitmacht, sondern gehaltene Noten hat, bezeugt noch besonders die Absicht, das Baßinstrument hier solistisch hervortreten zu lassen. Diese Koloratur bildet eine Anknüpfung und Vermittlung zu der Figur, die darauf das Auffahren des Herrn kennzeichnet. Daß diese fast ganz mit der Figur, die die Kinder Gottes vor Augen stellt, übereinstimmt, gibt dem ganzen Aufbau etwas einheitliches, zwingendes, und braucht nicht irre zu machen an deren Auffassung. Das „Lobsinget ihm“ der zweiten Hälfte ist, nachdem der „große Schall“ bei der Auffahrt des Herrn mit einfachen, aber überzeugenden Mitteln (auch hier natürlich nicht durch Versuche, einen starken Klang zu erzielen, sondern durch ein sinnfälliges symbolisches Motiv) dem Empfinden nahegebracht ist, ganz als fröhliches Spiel der Gotteskinder dargestellt. Die dazwischen vom Tenor vorgetragene einfachere Melodiedoppelzeile wird begleitet von einer langen Koloratur wiederum des Instrumentalbasses, der sich hier ganz „auslebt“. — Die beiden lateinischen Schlußstücke des vorliegenden Bandes sind als zusammengehörig auch durch das bei beiden völlig gleichlautende Abschluß-Alleluja noch besonders gekennzeichnet. Die erhabenen Schauer der Nähe Gottes an heiliger Stätte sind gleich mit den ersten Takten unübertrefflich wiedergegeben. Die Unterbrechung durch eine Pause mitten im Wort metuen-dus drückt das ehrfürchtige Zögern, sich dem Heiligtum zu nahen auf einfache und überzeugende Art aus. Wo der erste Sopran (oder Tenor) dem zweiten in gleicher Art antwortet, wird der Eindruck noch dadurch gesteigert, daß auf die Pause die Continuo-Begleitung einen fremden Akkord bringt, der das Wort noch schärfer zerschneidet. Der hier auf die Silbe vor der Pause geforderte übermäßige Dreiklang, der das „Fürchten“ noch anschaulicher macht, ist vom Bearbeiter leider zu einem nüchternen Quartsextakkord gemacht worden. Dieser hat auch das gehaltene „O“ des ersten Anfanges durch die Bezeichnung mit fp zu einem theatralisch herausgestoßenen Schrei umgedeutet, und beim Eintritt des ersten Soprans sogar diese Forderung durch ein sf noch gesteigert. Dazu kommt noch eine Orgelbegleitung zum ersten „Aufschrei“, die einen verminderten Septimenakkord zwischen der liegenden, damit dissonierenden Oberstimme des Soprans und dem ebenfalls dissonierenden Orgelpunkt des Basses bringt. Schein wünscht offensichtlich hier, wo höchste Andacht und Ehrfurcht sich kund tun soll, einen einfachen, gehaltenen Akkord. Das sf auf der ersten Note der dem Worte „iste“ (locus iste) gegebenen kurzen Koloratur scheint mir auch auf eine dramatisch erregte Auffassung zu deuten, und verdirbt die ausdrucksvolle Wiedergabe dieser sich nach ihrem Ende zu zweifellos steigernden Figur. Andererseits wird im Verlauf des Stückes die Septime häufig unnötig zum Dominantdreiklang gesetzt, ja der verminderte Septimenakkord (Dominantnonenakkord ohne Grundton) eingeführt. Wer sich in Scheins Tonsprache eingelebt hat, den stört das empfindlich. An der Stelle, wo sie hier Schein ausdrücklich vorschreibt, und zwar, weil sie sich mit großer Wirkung am Ende der großen Doppel-Koloratur auf „Domus“ im ersten Sopran übergebunden vorfindet, dürfte die Septim nicht samt Auflösung und Weiterführung durch die Begleitung in der tieferen Oktave verstärkt, oder müßte wenigstens dann durch eine enge Lage des Akkordes gedeckt werden. Die Abschlußkadenz der beiden Stücke ist von Schein als $\begin{smallmatrix}7\\3\end{smallmatrix}\ \begin{smallmatrix}6\\4\end{smallmatrix}\ \begin{smallmatrix}5\\3\end{smallmatrix}$ vorgeschrieben, der Bearbeiter setzt statt des Quartsextakkordes den modernen Akkord der zweiten Oberdominante über den Dominant-Baßton, —

um Scheins Schluß wirkungsvoller zu machen? — Das letzte Stück bringt das Gebet der nun schon vertrauter sich dem Höchsten Nahenden. Ein feiner Zug ist die Wiederaufnahme der „iste“-Koloratur aus dem vorhergehenden Stück mit wesentlich verlängerter Anfangsnote. (Hier fehlt im ersten Sopran ein Bindebogen.) Inbrünstig ertönt das Flehen um Vergebung der Sünden, die durch eine abwärtsgehende rasche Figur gleichsam abgeschüttelt werden, nicht minder eindringlich die Bitte, den Sündern den guten Weg zu zeigen, darauf sie wandeln können. Dieses Wandeln auf der rechten Bahn füllt schon im Voraus die Fantasie der Beter, sie sehen den Weg vor sich und werden dadurch mit getrostem Mute erfüllt. Die lange Koloratur auf „ambulent“ führt auch formell in schöner Art dem Schlusse zu, der noch gekrönt wird durch die in beiden Stimmen je dreimal prächtig ansteigende Tonleiterfigur auf „et da gloriam“ mit dem wieder an die andächtige Stimmung (übermäßiger Dreiklang!) des Anfangs anknüpfenden „in loco isto“ als ausgleichendem Nachsatz (hier ist die gleich beim ersten isto schon geforderte Erhöhung der Terz des Abschlußdreiklangs, wohl aus Versehen, in der Orgelstimme unterblieben), worauf das „Alleluja“ wieder angestimmt wird.

Nachdem also die „kleineren Stücke“ uns schon zeigen konnten, wessen man sich von Schein in diesem Bande zu versehen hat, könnte für die Tenorsoli und vollends für die „Prachtstücke“, denen er weit mehr gerecht wird, auf Wustmanns Ausführungen verwiesen werden. Für uns kommt hier über die Würdigung der Stücke hinaus aber noch die Verwendbarkeit für die heutige oder vielmehr zukünftige Praxis in Frage. Da ist für die Tenorsoli zunächst zu sagen, daß hier nur ein Sänger mit großen, wohlausgebildeten Stimmitteln in Frage kommt, der imstande ist, sich in den Scheinschen überschwenglichen Stil, der doch wiederum eine Einordnung in die konzertante Polyphonie verlangt, zu versetzen, also ein Konzert- und kein Opernsänger. Ein rein lyrischer Tenor kommt ebensowenig in Betracht wie ein Wagner-Heldentenor; es muß ein Tenorbariton sein mit kräftiger Mitte und Tiefe. Eine beträchtliche Höhe wird nicht von ihm verlangt. Für einige Stücke wäre sogar ein Baßbariton am Platze. Der Bearbeiter hat deshalb für Nr. 1 ganz zweckmäßig gleich die Notierung im Baßschlüssel gewählt. Die leidenschaftliche Empfindung muß für die Wiedergabe auch auf die Instrumentisten übertragen werden. Ein trockener Vortrag der „Kontrapunkte“ wird auch klanglich den Absichten Scheins nicht gerecht, ebensowenig die Ausführung lediglich als untergeordnete „Begleitung“. Es muß mit voller seelischer Anteilnahme musiziert werden. Lange Töne müssen mit Anschwellung, kurze mit guter Artikulation und Phrasierung zum Vortrag kommen. Das Ganze muß sich klar aufbauen und gliedern, volles Verständnis für Form und Inhalt, vor allem auch für die Stimmung dieser Musik muß alle Beteiligten durchdringen. Aber Maßlosigkeit muß auch vermieden werden, es muß ein Grund von kirchlicher, wenigstens frommer Haltung stets gewahrt bleiben. Man wird vielleicht gut tun, zunächst für die Bläser Streicher eintreten zu lassen, bis der Stil eine gewisse Selbstverständlichkeit erlangt hat. Dann aber muß versucht werden, auch wieder Bläser zu finden und heranzuziehen, die sich im Geiste der Kompositionen zurecht finden. Die Posaunen müßten angehalten werden, mehr waldhornmäßig zu spielen, mit ausdrucksvollem piano, Leichtigkeit in den Achtelfiguren und Vermeidung allen Gedröhns. Die Vorschrift „Fagott oder Posaune“ zeigt schon, wie das Posaunenblasen hier verstanden wird. Die Traversa-Stimme würde von unsern Flötisten, die meist nur in der höheren Lage kräftige Töne zu bilden verstehen, wahrscheinlich nicht durchdringend genug geblasen werden. Eine Ersetzung durch Oboe oder Violine, wie sie der Herausgeber vorschlägt, dürfte eine brauchbare Lösung sein. (Bei dem einmal geforderten Flautopikkolo ist zu beachten, daß offenbar kein Instrument verlangt ist, das eine Oktave höher klingt.) Doch wird natürlich der Versuch, der originalen Klanggebung sich anzunähern, immer wieder gemacht werden müssen. Sie gehört unzertrennlich zu der von Scheins Phantasie erstrebten Wirkung. Wenn seine Behandlung der Blasinstrumente auch dem Notenbilde nach der der Streichinstrumente zu gleichen scheint, so ist die erstrebte Wirkung tatsächlich eine kontrastierende. Und wenn Schein nur für Streicher die Begleitung schreibt, ändert sich auch das Notenbild. In Nr. 10 („Fürwahr, er trug unsere Krankheit“), einem ganz wunderbar schönen, eindringlichen Stück mit einer geradezu unerhörten, von innen heraus erfolgenden Steigerung nach dem Schlusse zu („warf alle unsre Sünde auf ihn“), wird der Tenor von einer Violine und einer Gambe umgeben, die statt des sonst üblichen Fagotts bzw. der Posaune den Basso instromento übernimmt. Diese Gambenpartie ist reich ausgestaltet, durchaus in gleicher Weise wie die der Violine. Tonmalerei

und architektonischer, konzertierend-polyphoner Aufbau sind hier vollständig eins. Der Fluß, der durch das ganze ausgedehnte Stück ununterbrochen und in stetiger Steigerung herrscht, läßt ganz vergessen, wie frei und wie leicht zusammengefügt die Form als solche eigentlich ist. Man hat gar nicht mehr das Gefühl, hier „am Anfange einer Entwicklung" zu stehen. Diese Entwicklung scheint hier in kühnem Anlaufe fast schon übersprungen. Man hat hier schon das Gefühl einer neuen Gotik, die im Zeitalter des Barock in Deutschland auf dem Gebiete der Musik eine Auferstehung gefeiert hat und lange nach Grünewald und Dürer einen Buxtehude und Bach hervorgebracht hat. Über Nr. 16 sagt Wustmann: „Nur der Ostergesang aus dieser Gruppe beruht auf einem Choral: man bewundert, wie Schein die sich aus der langen Strophenmelodie ‚Also heilig ist der Tag' ergebenden Motive auseinandergenommen und, das Charakteristische ihres Wesens vertiefend, in feiner Rhythmisierung und lebhafter Polyphonie neu und großartig zusammengebaut hat". — Eine trillerartige Figuration bei kadenzierenden Abschlüssen spielt in diesem Stück eine große Rolle. Welche symbolische Beziehung ihr zugewiesen ist, läßt sich nicht mit völliger Sicherheit sagen. Soll das „Binden des leidigen Teufels" in der Hölle durch Gottes Sohn, das ja im Mittelpunkt der Betrachtung steht, dadurch immer wieder vors Gemüt geführt werden? Oder windet sich der Teufel hier unter der sieghaften Hand Christi? Daß eine Beziehung auf den Teufel vorliegt, will mir außer Zweifel stehen, wenn auch in der Singstimme die Figur zuerst in voller Gestalt beim Abschluß der Worte „Gottes Sohn" erscheint, und in den Instrumenten (am meisten in der im Altschlüssel notierten Posaune) noch eher, lange ehe der Teufel erwähnt wird. (Beim ersten Auftreten der Figur ignoriert die Orgelstimme ganz die Forderungen der Generalbaßziffern nach den Vorhalten 6 vor 5 und 4 vor 3.) Eine merkwürdige Mischstimmung herrscht, dem Texte entsprechend, in Klang und Haltung der ganzen Musik; wie eine Gewitterschwüle, in der von Zeit zu Zeit ein Wetterleuchten erscheint, einigemal auch ein greller Blitz dazwischen fährt. (Aber ja nicht an der Stelle, an der vom Herausgeber in allen Stimmen ein fp vorgeschrieben wird. Dieses Zeichen wird allzuleicht als sf gedeutet. Wenn auch ein solches hier offenbar nicht gemeint ist, so wäre doch ein Abschwellen am Schlusse der Kadenz vorzuziehen, damit die Singstimme in Ruhe ihren ersten Einsatz bringen kann. Gleich nach dieser Stelle findet sich ein Musterbeispiel, wie eine in der Begleitung unnötig zugefügte Septime die Deklamation verderben kann: wo die Singstimme das erste Mal „heilig" singt, wird das Zurückgehen auf die unbetonte Silbe -lig durch das Aushalten des Tons es, das nun Septime wird, in ein crescendo verwandelt.) Beziehungen über weite Strecken hin sind eine Besonderheit dieser Komposition. Eine aufsteigende Tonleiterfigur, die im Baßinstrument (hier nur Fagott, nicht Posaune zur Auswahl, so daß die Besetzung jeder Stimme mit einem Instrument verschiedener Gattung gefordert ist: Violino, Traversa, Trombone, Fagotto, also hier es vielleicht besser wäre, für Traversa wenigstens Oboe vorzuschlagen, anstatt Violine II. Dasselbe gilt auch für das ganz wundervolle Weihnachtsstück Nr. 4: „Uns ist ein Kind geboren".) gleich nach der ersten Erwähnung von Gottes Sohn erscheint, strahlt 33 Doppel-Takte später, am Schlusse der ganzen Strophe, wo es letztmalig heißt: „Das war Christus selber", in der Violine auf, bevor das „Kyrieleis" einsetzt, bei dem der „Teufelstriller" in den Mittelstimmen nochmal ausgiebig Verwendung findet. (Im drittletzten Takt, zu $^4/_4$ gerechnet, des Stückes führt die Orgelstimme die geforderte Auflösung der 7 nach der 6 nicht aus, auch im vorletzten vollführt ihr Tenor ein seltsames Wegspringen, diesmal vom Vorhalt der 4. Wenn schon vierstimmig in weiter Lage und für Orgel gearbeitet wird, dann wirken solche expressionistischen Seitensprünge gegenüber dem Stile eines Schein nur disziplinlos. Die Continuobegleitung soll Klarheit ins harmonische Gefüge bringen, nicht Unklarheit. Man kann sich da glücklicherweise auch an einem „modernen" Musiker, Komponisten und Lehrer ein Beispiel nehmen, an einem Max Reger. Dieser hätte selbst in „modernen" Kompositionen derartige Freiheiten nicht gut geheißen.) — Nun noch einige Worte über die „Prachtstücke". Wustmann gibt davon eingehende, ausführliche, restlos begeisterte Schilderungen, auf die ich verweise. Die reiche und wechselnde Instrumentation wird von ihm klar und übersichtlich beschrieben. In Nr. 8 („Mach dich auf, werde Licht") finden wir ein Nebeneinander des konzertierenden Stils (Instrumente und Solostimmen) mit dem venetianischen, homophonen, mit Klangsäulen arbeitenden Chorstil, indem ein solcher Chor refrainartig das Konzert an mehreren Stellen unterbricht. Diese Chorstellen stehen denn auch im dafür bereits herkömmlichen dreiteiligen Rhythmus (vgl. auch Cymbalum Sionium). Die zweite derartige Unterbrechung wird von den konzertierenden Stim-

men auf eine schöne Art vorbereitet (der Rhythmus „Dunkel die Völker" wird hier einmal durch die rechte Hand des Klaviers empfindlich gestört). „Denn siehe" wird immer im zweiteiligen Rhythmus gegeben, und „Finsternis bedecket das Erdreich und Dunkel die Völker" schon im Concerto im tempus perfectum. Hernach kommt das „Denn siehe" des Concerto noch eingeschoben zwischen die Wiederholungen der „Capella". Den letzten Schluß des ganzen Stückes gibt diese auch noch einmal im tempus imperfectum, so ein gewisses Gleichgewicht der aufgewandten Mittel wiederherstellend. (Auch hierfür vgl. das Cymbalum Sionium.) Hier geschieht auch eine gewisse polyphone Auflockerung des Chorstils, indem sich in den Chorstimmen eine kurze, den Schluß erbreiternde Figuration geltend macht. (Die Klavierakkorde, die die Schlußwirkung noch steigern und unterstützen sollen, scheinen mir allzu „pianistisch" ausgefallen zu sein, und wirken äußerlich.) Wir finden in solchen Stücken also eine nebeneinanderstellende Zusammenfassung von drei Stilarten, der konzertierenden, der homophonen und der alten polyphonen, die zu wirkungsvollen, architektonisch verwendeten Kontrasten verhelfen. Aber es entsteht niemals das Gefühl einer Zerfahrenheit oder des Fehlens eines festen Stiluntergrundes. Damals brachte man es fertig, noch mehr Stilarten zu vermischen, ohne „stillos" zu wirken, etwa außer den drei genannten noch den protestantischen Gemeinde-Choralstil und den gregorianischen Rezitativstil, sowie den des falsobordone nebeneinander zu stellen. Das vollständige Verschweißen aller dieser Elemente an Stelle des kontrastierenden Gegeneinanderstellens hat aber doch erst Joh. Seb. Bach erreicht, bei dem dann noch eine Reihe anderer Einwirkungen dazu kommen. — Aus der in unserem Bande gegebenen Darstellung der Partitur ist nicht vollständig klar zu ersehen, wie es sich in den originalen Stimmendrucken verhält mit dem Mitgehen der Instrumente. Viele Anzeichen sprechen dafür, daß Instrumente und Singstimmen des Konzerts fortlaufend in der gleichen Stimme notiert sind, wie die Stimmen des Chores, dessen Eintritt offenbar durch „Capella" gefordert wird. Andere Stellen (z. B. S. 53) scheinen dem aber zu widersprechen (Schlußnote des als Tenor I. gegebenen Alto). Eine ganz konsequente Anwendung der Regel: „Zusätze des Bearbeiters in Klammern" würde für Stellen wie S. 57, Schlußakkord der „Capella", zu empfehlen sein, wo die Originalnote klein gedruckt in Klammern gesetzt ist und die neue Note nicht, dafür aber das Wort: „Original" beigedruckt ist. Man weiß ja hier rasch, wie es gemeint ist, aber hier, wie auch an vielen anderen Stellen, möchte man doch einer vollkommeneren Konsequenz das Wort reden. Bei der Chorstelle S. 55, wo der Herausgeber zufügt: „jetzt Chor und Instrumente" (bezieht sich dieses „jetzt" auf den Verlauf des Stückes oder den der Zeit seit Schein?) hat er in Orgel- und Klavierbegleitung, die er hier miteinander gehen läßt (für das Konzertieren ist in diesem Stück Klavier, für die Capella-Stellen Orgel als Begleitinstrument gewählt), Zutaten vorgeschlagen, die ich für verfehlt halte. Der Chor singt seine Klangsäulen auf den Text „Und seine Herrlichkeit erscheinet über dir" in einer sinnvollen Gruppiernng, indem der Text des Öftern wiederholt wird, wobei jede Wiederholung in einer anderen Tonart, bzw. auf einer anderen Tonstufe ausgeführt wird. Zwischen diesen Wiederholungen sind sehr wirkungsvolle Pausen, die die ganze Folge wie aus großen Quadern gefügt erscheinen lassen. Diese Pausen können nur von einem erfüllt sein, — von Ehrfurcht. Der Bearbeiter aber setzt Überleitungen hinein, und diese sind so beschaffen, daß trotz des dreiteiligen Taktes das Ganze wie eine Art Militärmarsch wirkt. Beim Lesen der Stelle hört man jetzt deutlich: Tsching bum. Bei einer Aufführung wird sich das durch ein angemessenes Tempo bis zu einem gewissen Grade wieder ausgleichen lassen, aber dann wirken die Zutaten wieder überflüssig und unpassend. (Bei der großen Passage am Schluß der Seite 55 fehlen übrigens einige Auflösungszeichen vor den Tönen h.) Neben dem inneren Grund scheint mir eben auch ein rein rhytmischer gegen diese aufdringlich wirkenden Auftakte zu sprechen: der Akzent liegt auf „Herrlichkeit", jetzt wird er auf das Wort „ûnd" verschoben und die nun nebeneinander bestehenden Akzente setzen an Stelle der sinnvollen Deklamation die marschmäßige Skandierung. Wollte man aus irgendwelchen Gründen die Pausen ausfüllen, so müßte es anders gemacht werden, etwa mit Hilfe solcher „zierlicher und appropierter Läufe oder passagii", wie sie Schütz vom Organisten in der Vorrede zum Auferstehungsoratorim fordert, „so lange der Falsobordon in einem Tone währet." Aber die venetianischen Klangsänlen sind etwas so wesentlich anderes, als diese Falsobordone, daß man am besten tut, wenn man sich auf das beschränkt, was der Continuobaß offensichtlich fordert. Wenn bis ins 17. Jahrhundert hinein noch die ältere Art der Kolorierung bei Begleitung von Motetten, wohl vor allem, wenn Stimmen ausfielen, auf Orgel oder Laute aus-

geführt worden sein mag (sofern nicht diese Kolorierung nur bei Ausführung auf Orgel oder Laute allein zu verstehen ist), so ist dies als Überbleibsel aus dem vorhergehenden Jahrhundert mit der Musik des neuen Stils nicht mehr recht verträglich. Was als Modezutat zum „Palestrinastil" sich eingebürgert hatte und in deutscher Tabulatur verbreitet wurde, hat nichts mehr zu tun mit der Musik, die mit dem Generalbaß zugleich aus Italien kam. Das Konzertieren löst das Nebeneinander von würdiger Polyphonie und „Gekräusel" auf. Die Kolorierung wird immer mehr verschluckt von der ausdrucksvollen Figuration, die den Affekt und die malerischen Begleitvorstellungen der Worte deutlich macht. (Vgl. Wustmann S. 369 ff.) — Nr. 9, das „ergebene Baßsolo des alten Simeon", begleitet von 2 Violinen oder Kornetten (die man heute vielleicht durch Klarinetten ersetzen könnte) und Violoncell oder Fagott, fordert zur Vergleichung mit der Schützschen Komposition des gleichen Textes im zweiten Teil der Symphoniae sacrae (1647) heraus. Wustmann meint, diese dürfte durch das Scheinsche Werk, mit dem sie in der Besetzung (2 Violinen und Violone) übereinstimmt und in der Anlage sehr ähnlich ist, hervorgerufen sein. Welche Komposition er höher stellt, sagt er in diesem Falle nicht. Die Schützsche hat gegen Schluß („und zum Preis deines Volks") eine mit einfachen Mitteln herbeigeführte, großartig zu nennende Steigerung. Sie beginnt ohne Instrumentaleinleitung und ohne Begleitung durch die oberen Stimmen mit einem großartig deklamierten Gesang, der eine Baßstimme von zwei Oktaven Umfang, bis zum großen D hinunter verlangt. Man sieht den alten Simeon vor sich, aber wundert sich doch über seine stimmliche Leistungsfähigkeit, die er beim sinnenden Ausmalen des Begriffs „fahren" entwickelt, vor allem, als er den ganzen Umfang seiner Monstre-Stimme von der Höhe zur Tiefe in gewaltigem Ausgreifen mit anschließendem Lauf durchmißt. Die auffallenden Sprünge abwärts, einmal zwei Quarten hintereinander, dann die erste Quarte zur Quinte erweitert, und das abwärtsgehende Durchmessen der ganzen Akkorde sind überhaupt charakteristisch für den Eingang der Komposition, und erhalten ihren wirkungsvollen Gegensatz durch das ansteigende Wesen am Schlusse. Man hat den Eindruck klarer Verteilung der Mittel und wohldurchdachten Aufbaus, auch in der Art der Einführung der beiden Violinen. Bei Schein aber wird man in eine ergriffene Stimmung getaucht, die die Mittel, durch die sie erzeugt wird, ganz vergessen läßt, und in die eine Instrumentaleinleitung zuerst hineinführt. (Die Orgelbegleitung scheint mir hier anfangs zu geschäftig). Auf diese folgt der Gesang zunächst ohne die Oberstimmen, wie bei Schütz' erstem Anfang, nur weit schlichter. Auf „fahren" auch eine Tonmalerei, aber im Verhältnis ganz kurz und einfach. Das Malende tritt ganz zurück hinter dem ergriffenen, inbrünstigen, oft überquellenden, stets aber wahrhaftigen Ausdruck. Ein überwältigtes Gefühl strömt unmittelbar aus dem Innern. Die Begleitung hat hier, da jetzt die Violinen bzw. Cornette schweigen, durch die Anweisung „Concert", die dann auch bei kürzesten Pausen der Instrumente gegeben wird, die Erlaubnis, sich etwas freier als sonst zu bewegen, oder ein anderes Register zu nehmen (nicht aber, die Schlichtheit und Echtheit der Empfindung durch willkürlich zugesetzte Intervalle und eigenwillige Stimmführung zu beeinträchtigen). — Eine gewisse Beeinflussung der Schützschen Komposition machen noch einige Einzelmerkmale wahrscheinlich, wie die punktierten Rhythmen, die bei Schein auftauchen, und die Schütz weit ausbaut, oder die Art der Steigerung des Satzes: „Denn meine Augen haben deinen Heiland gesehen" durch notengetreue Wiederholung in höherer Lage u. dgl. mehr. — Wustmann druckt die ersten vier Takte vom Eintritt der Singstimmen an in seinem Buche ab, und Prüfer bringt dieses Notenzitat (wie auch noch ein anderes aus Wustmann) überflüssiger Weise in seinem Vorwort zum vorliegenden Bande nochmals (wobei dann ein Druckfehler unterlaufen ist, wie auch bei dem andern Zitat). Dieses Notenbeispiel zeigt schon bei Wustmann in der einleitenden Achtelfigur des Begleitbasses eine Abweichung, indem das dritte Achtel f heißt gegenüber e im neuen Bande. Da g und h noch liegen, würde f eine wegspringende Dominantseptime ergeben, die unmöglich ist. So ist das e des neuen Bandes zweifellos (mag in der Originalstimme stehen, was will) richtiger. Auf S. 68, 4. Takt, ist statt des ersten Viertels der Continuostimme ein leerer Raum, es ist hier eine Viertelnote c und vorher ein Bogen ausgefallen. Im letzten Doppeltakt vor der Schlußnote soll die erste Note des Tenors der Orgelstimme zweifellos g heißen, und a ist wohl ein Druckfehler. S. 69 fehlt über der drittletzten Note im 3. Doppeltakt der 2. Violine ein Auflösungszeichen. — In Nr. 11, dem Dialogo à 6 (4 Posaunen, der Engel als Tenor und Maria als Sopran) wäre es erwünscht gewesen beim Eintritt des Alleluja, wo unter allen Stimmen Text steht (der Bearbeiter schreibt: Tutti, Chor mit In-

strumenten), bezeichnet zu finden, wie die Originalstimmenbücher weiterlaufen, wie also die Instrumente und Stimmen sich verteilt haben. Da vorher nur die vier Instrumente in Vor- und Zwischenspielen tätig sind, und der Dialog zwischen den Singstimmen nur vom Continuo (hier wieder mit der Bezeichnung Concert versehen) begleitet wird, ist gar nicht ersichtlich, was für Instrumente etwa außer den 4 noch zu verwenden sind, zumal am Anfange des Stückes hier nicht wie sonst die Bezeichnungen der Stimmbücher Canto, Alto usw. angegeben sind, und beim Eintritt des „Tutti" daneben Tenor I., Tenor II., Tenor III. beigedruckt ist. Im übrigen ist zu sagen, daß die ganz wunderbare mystische Stimmung des Stückes nicht gehoben werden kann durch Modernisierungen in der Orgelstimme, durch Nichtachtung der Vorschriften des Generalbasses und durch gelegentliche besondere Effekte, wie plötzliches Schweigen der Begleitung. — Die erste Posaune wird heute durch ein Waldhorn ersetzt werden müssen, da die Altposaune nicht mehr gebräuchlich ist, und eine Trompete in dieser weihevoll-mystischen, weichen Musik stören würde. Aber deshalb der Tenorposaune jetzt den Altschlüssel zu geben dürfte nicht zweckmäßig sein; Posaunisten lesen heute entweder im Baß- oder im Tenorschlüssel. In diesem Stücke hat der Bearbeiter nicht wie sonst überall vermieden, bei mehreremal hintereinander anzuschlagendem Baßton die Oberstimmen der Orgelstimme auch repetierend zu geben. Tonwiederholungen in der Continuostimme kommen in den opella nova sehr häufig vor. Die sonst meist vom Bearbeiter ergriffene Auskunft, in solchen Fällen den Akkord darüber ruhen zu lassen und nur den Baß der Orgelstimme die Repetition ausführen zu lassen, halte ich nicht für ersprießlich. Entweder man versucht den Charakter einer Orgelstimme nach den heutigen Organistengebräuchen festzulegen oder man berücksichtigt die beweglichere alte Art, die sich zumeist wohl auf kleine Begleitorgeln bezieht. Mir scheint der Ausweg immer noch der beste, keine Orgel-, sondern eine Cembalostimme zu schreiben. Jeder Organist wird, seinem Geschmacke oder auch seiner Orgel und dem Raum gemäß, dann mehr oder weniger von selbst Bindungen eintreten lassen. Hierbei ist allerdings der Grundsatz einfachster Ausgestaltung der Begleitstimme genau nach dem, was die Continuostimme vorschreibt, vorausgesetzt. Es ergibt sich dann eine Cembalostimme, die als Grundlage für jede mögliche Besetzung der Begleitung dienen kann und deren reicherer Ausstattung nichts in den Weg legt. — In Nr. 12, dem großen „Hosianna", ist wieder die Schwierigkeit vorhanden, daß man nicht weiß, was für Instrumente außer den anfänglichen, die drei „Vorsänger" begleitenden drei Bombardonen beim nachher eintretenden sechsstimmigen „Tutti" in Betracht kommen, dazu hier noch die Frage, was heute für Bombardon einzusetzen ist. Der Bearbeiter gibt keine Vorschläge dafür. Bassethörner und Fagott oder Englische Hörner und Fagott oder lauter Fagotte wären das Nächstliegende. Bei mehrfacher Besetzung könnte man jeder Stimme vielleicht noch ein Waldhorn beigeben. — Bei Nr. 18, dem großen „Vater unser"[1], ist die Besetzungsfrage einfacher, da die Einleitungs-Sinfonia alle fünf Stimmen mit Instrumenten besetzt hat und zwar jede Stimme mit zwei von verschiedener Gattung: je ein Streich- und ein Blasinstrument, nur im Canto II spielt die Traversa mit dem Cornetto. (Wustmann hält den Eintritt der Cornette und Trombonen erst bei den Chorstellen für wahrscheinlich.) Für Cornetto könnte man Klarinette oder Oboe wählen, alles übrige kann original bleiben. Auffällig ist, daß beim Alto als Streichinstrument Violone steht, beim Tenor: Viola, beim Baß: Violon. Eine Viola wird es natürlich auch sein, die mit dem Alto zu gehen hat. Die von zwei Sängern (Tenor und Baß) vorzutragenden Bitten (ohne konzertierende Instrumente) werden voneinander getrennt durch das jedesmalige „denn Dein ist das Reich" des fünfstimmigen Chores (mit Instrumenten). Der ganze Aufbau ist bewundernswert, die Verinnerlichung, mit der die Bitten vorgetragen werden, ergreifend. Hier sind sehr schöne Beispiele der Anwendung von Chromatik. Bei „gib uns heute" liegt ein Druckfehler vor. Wo es zum ersten Male schlicht und in einer, die tägliche Notdurft sehr sinnreich malenden synkopischen Verschränkung erscheint („ein rechtes Bettlerrufen" nennt es Wustmann), steht der Tenor zwei Takte lang einen Ton zu hoch. Der Bearbeiter, der schon im vorhergehenden Takt durch einen willkürlichen übermäßigen Terz-Quart-Sextakkord (die Übermäßigkeit allerdings durch Klammer mehr als ad libitum gekennzeichnet) in der Orgelstimme das tägliche Brot gleichsam zum Kuchen zu machen versucht hat, ist bei dieser Stelle dem Druckfehler gefolgt und hat allen Scharfsinn angewandt, die Orgelstimme auf ihn einzurichten. Nun kann man allerdings eine expressio-

[1] Dieses Stück ist auf dem Leipziger Bachfest inzwischen zur Aufführung gekommen.

nistische Stimmung erlesenster Art auf sich wirken lassen. Diese hat auch noch auf einige weitere Stellen der Orgelstimme nachgewirkt. Bei „und führe uns nicht in Versuchung" sind es zwar zunächst nur einige Septimenzufügungen mehr von der Art der älteren Romantik, aber dazwischen kommt ein gewagter Vorhalt, und ein Dominantnonenakkord mit tief-alterierter Quinte löst sich mit Hilfe einer Parallele reiner Quinten in den Außenstimmen auf, nicht ohne daß noch ein indirekt aufgelöster Vorhalt zugefügt wird. (Verlangt sind lauter einfache Dreiklänge.) Soll hier der Inhalt der Bitte drastisch illustriert werden? — Im hierauf folgenden Chorsatz (S. 149) ist versehentlich über die Note zum Worte „Kraft" im 1. Sopran die Vertiefung nochmals durch Zusatz gefordert, wo doch bei „und die" schon die Erhöhung eingetreten ist. Sonderbarer Weise hat auch die Orgelstimme die Vertiefung. — S. 150, erstes System, letzter Takt, steht in der Orgelstimme ein falsches Auflösungszeichen vor dem Ton b im Tenor. — Nachstehend seien noch einige Druckfehler, Versehen und Anstände verzeichnet. S. 2, vierter Takt, muß die letzte Note der ersten Violine wohl f heißen statt d. Im selben Takt fehlt in der Traversa-Stimme auf die dritte Note ein Vertiefungszeichen. (Im vorhergehenden Takt gibt die Orgelstimme statt des geforderten $\frac{6}{3}$ den einfachen Dreiklang, wodurch eine empfindliche Härte gegenüber der Singstimme entsteht. Eine solche führt auch S. 3 im letzten Takt die unnötige Oktavverdopplung der nachschlagenden Septime herbei. S. 4 im ersten Takt gibt die Orgelstimme aber wiederum einen Quartsextakkord, wo der geforderte Sextakkord eine schön wirkende und beabsichtigte Reibung gegen die Singstimme ergeben würde.) S. 13, fünfter Takt steht vor der letzten Note e der ersten Violine ein Kreuz, das unbedingt durch ein Auflösungszeichen ersetzt werden müßte. Jetzt steht für unsere Begriffe ein eis da, kein e. (Dieser Fall kommt mehrfach vor, so gleich zwei Takte später in der Singstimme.) S. 16, am Schlusse des dritten Taktes ist durch eine 6 ausdrücklich der Ton e gefordert. Das trotzdem in der Orgelstimme stehende d gibt gegen das e des zweiten Sopran eine sehr unschöne Wirkung. Ein Versehen ist dies offenbar nicht, denn bei der Parallelstelle, S. 17, erster Takt, ist genau so verfahren. S. 24, vierter Takt, fehlt zur vorletzten Note des Alto ein Auflösungszeichen; S. 25, zweiter Takt (Doppeltakte gerechnet) ein gleiches in der Orgelstimme am Beginn des zweiten Halbtaktes zur Oberstimme. Hier wäre dann die wiedereintretende Vertiefung in der gleichen Stimme zu wünschen, um Querstandwirkung zu vermeiden. In der Traversa-Stimme im gleichen Takt fehlt vor der letzten Note das Vertiefungszeichen. (In den vorhergehenden Scheinbänden hatte ich das Prinzip durchgeführt, die durch Einteilung in Takte eigentlich überflüssig werdenden Versetzungszeichen trotzdem immer wieder beizugeben, außerdem aber natürlich die aus dem gleichen Grunde neu notwendig werdenden Versetzungszeichen zuzufügen. Dies Verfahren erweist sich für eine Kontrolle der richtigen Auffassung als sehr nützlich. Vgl. meinen Bericht über Revision und Bearbeitung vor dem vierten und fünften Band. Die dort entwickelten Prinzipien sind leider für den sechsten Band nicht voll und konsequent übernommen worden. Da der Revisionsbericht erst im nächsten Band erscheinen soll, muß aber in dieser Frage noch eine abwartende Haltung eingenommen werden.) S. 32, dritter Takt, muß die vierte Note des Canto I a statt g heißen (vgl. auch S. 34, zweiter Takt, Canto II). S. 35, erster Takt von Nr. 5, gibt die Orgelstimme als Anfang des zweiten Halbtaktes einen Sextakkord, der nicht verlangt ist und gegenüber der Singstimme sehr häßlich wirkt; der nächste Takt bietet eine Wiederholung dieser Erscheinung. Hier durfte auch das f in der Orgelstimme erst aufs dritte Viertel eintreten, zumal Canto II auf dem zweiten Viertel noch fis liegen hat. (Die Führung fis f g, die jetzt dasteht, ist aber schon an sich unschön.) S. 41, erster Takt, dürfte für die letzte Note des Canto I Vertiefung vorzuschlagen sein. Am Schlusse dieser Seite wird der schlicht-poetische Abschluß des Stückes (Nr. 6) durch die Willkürlichkeiten der Orgelstimme durchaus nicht gehoben. Die chromatische Führung im vorletzten Takt halte ich für verfehlt; ja sogar das Mitgehen mit der vorletzten Note der Singstimmen vorm Schlußakkord, anstatt den Akkord liegen zu lassen, scheint mir eine schöne Wirkung, die der Wechselnoten, zu zerstören. Diese Wirkung kann man ruhig zweimal anhören, wodurch sie sich hier nur vertieft. Andrerseits ist eine Verschärfung der Wechselnotenwirkung, wie sie die Orgelstimme S. 40 am Schlusse des vierten Taktes durch Einschieben eines verminderten Septakkords anstrebt, auch abzulehnen. Eine Vergleichung der beiden Stellen dürfte das, was Schein in solchen Fällen vorschwebt, dem Gefühl deutlich machen. — S. 44 ergibt eine Vergleichnung zwischem dem vierten und dem sechsten Takt eine Unklarheit der Bezifferung. Vielleicht gibt der Revisionsbericht hierüber Klarheit. S. 45 sind beim Übergang

vom fünften zum sechsten Takt durch die Tenorführung der Orgelstimme Quintenparallelen entstanden, die das nachschlagende Achtel nicht ausgleicht. Diese Erscheinung wiederholt sich in der unmittelbaren Fortsetzung noch zweimal. Die unverlangte chromatische Führung der beiden ersten Male bringt die Quinten erst noch recht zur Geltung. S. 46, letzte Zeile, unter primo wie unter secundo, zeigt die Orgelstimme vom zweiten zum dritten Viertel Quintenparallelen zwischen den Außenstimmen. S. 47, dritter Takt, Canto I, ist durch Vorschlag zur Vertiefung ein as entstanden; die vorhergehende Note ist wohl als b gemeint (man wünschte in diesem Falle auch hier Zusetzung des Vertiefungszeichens, da der Halbtaktstrich die Verhältnisse nicht vollständig klarstellt). Mir kommt vor, als wäre h a besser, als b as. Im nächsten Takt wiederum scheint mir im Alt die Erhöhung der dritten Note nicht notwendig. S. 48 heißt die erste Note des vorletzten Taktes im Basso instromento h, im Continuo g. Mir scheint unbedingt im Continuo auch h zu setzen zu sein. Der zweite Akkord des letzten Taktes dieser Seite ist durch einen dreifachen Vorhalt in der Orgelstimme doch zu stark belastet, der einfache des Canto I genügt vollständig, und die Klarheit über ihn wird nur geschaffen durch den von Schein erwarteten simplen Dreiklang der Begleitung. — S. 105, vierter Takt, gibt die Orgelstimme auf die dritte Baßnote d einen Septimenakkord; verlangt ist: $\frac{6}{3}$. Wozu also den Zusammenklang von c, h und a nebeneinander künstlich herbeiführen? Auch die normale und verlangte Abwärtsführung der 7 zur 6 auf der vorhergehenden Baßnote c hätte zur Klarheit der Stimmführung beigetragen. S. 120 (Anhang von Nr. 16) im ersten Takt des Canto I und im zweiten Takt des Alto wäre ein Vertiefungszeichen vorm b nach dem h erwünscht, wie an allen solchen Stellen. S. 147, vierter Takt: das Liegenbleiben des zur Septime (die dann aufwärts weitergeführt wird!) werdenden f in der Orgelstimme verdirbt den kräftigen Harmonieschritt und die Wirkung der Führung des Tenors. Wozu solche Verwässerungen? S. 153, im letzten Takt, hat die Orgelstimme eine parallele Quintenfolge in den Mittelstimmen. Im vorhergehenden Takt (wie auch sonst oft) verdirbt das Mitgehen der Orgelstimme die Wirkung der Durchgangsnoten. Beim Übergang von diesem zu jenem Takte stört eine Quarte g zur allein geforderten Septe den von Schein mit großem Bedacht geforderten Eintritt des übermäßigen Dreiklangs auf den Anfang des Wortes „nisi" und damit auch die rhythmische Wirkung dieses Eintritts. S. 158, unten, ist auf die drittletzte Note des Canto I eine Erhöhung vorgeschlagen, die ich für verfehlt halte. In der Zeile darüber ist mir nicht sicher, ob Canto II nicht fehlerhaft ist, wohl schon im Originaldruck. Vielleicht gehören die vier Noten einen Ton tiefer? Handelt es sich bei der jetzigen Lesart übrigens um f oder fis als letzte Note im Takt?

Eine Vollständigkeit ist mit diesen Hinweisen nicht beabsichtigt, sondern vielmehr das Aufweisen meiner Ansicht über die Normen für solche Herausgaben und Bearbeitungen an Beispielen. Es ist zweifellos ungeheuer schwierig, hier das Richtige zu treffen, wo gleichzeitig der Historie und der Praxis gedient werden soll. Gerade deshalb aber dürften meine vielleicht zunächst etwas puritanisch scheinenden Ansichten über den einzuschlagenden Weg zu empfehlen sein. Lebendig machen kann man nur durch lebendiges Auffassen des Gegebenen, nicht durch stilfremde Zutaten, die leicht den ursprünglichen Sinn, auch die ethische Haltung, verderben. Äußerste Treue gegenüber dem Original, das muß der Leitstern jeder Neuausgabe alter Musik sein, soll sie wirklich innerlich fruchtbar werden können. Alles nur heraus- und nichts Fremdes hineinlesen, darum handelt es sich vorzüglich. Nur so kann man hoffen, daß die Wirkung erreicht wird, die durchaus von einer Wiederbelebung solcher Musik erreicht werden kann, und die Arthur Prüfer von seinem opferfreudigen Unternehmen erhofft. Man kann sich keiner Täuschung darüber hingeben, daß bis zu einer weiteren Verbreitung und großzügigen Nutzbarmachung noch unendliche Hindernisse zu überwinden sein werden. (Wie wenig im allgemeinen die Musiker mit dem Stile der Generalbaßperiode vertraut sind, sieht man, um nur ein Beispiel zu nennen, daran, daß die bekannte Peters-Ausgabe der Violinsonaten von Händel noch immer in Konzerten und auf Konservatorien gläubig benutzt wird.) Zuerst muß eine auf solche Musik gerichtete Schulung der Musiker weitgehend durchgeführt werden, woraus erst die Bildung einer wohlgegründeten Aufführungstradition erwachsen kann. Die Gesamtausgaben und Denkmäler harren hier noch ihrer Verwertung. Dem Zusammenarbeiten von Wissenschaft und Praxis eröffnet sich auf diesem Gebiete ein weites Feld. Wird es von beiden Seiten verständnisvoll betätigt, so wird auch, sollte man meinen, ein Erfolg nicht ausbleiben.

Vom Tonkünstlerfest in Weimar

Von

Alfred Heuß, Gaschwitz b. Leipzig

Der Zweck der Tonkünstlerfeste des Allgemeinen Deutschen Musikvereins besteht heute nicht zum wenigsten darin, daß sich auch weitere Kreise mit dem Zustand und den Problemen der heutigen deutschen Musik beschäftigen können, und die Tonkünstlerfeste erfüllen dann ihren Hauptzweck, wenn die zur Aufführung gelangenden Werke derart gewählt sind, daß man einen wirklichen Einblick in die gegenwärtige musikalische Produktion erhält. Man merkt schon ohne weiteres hieraus, daß die Ansprüche wie von selbst bescheidener geworden sind. In früheren Zeiten machte man den Erfolg eines Tonkünstlerfestes ohne weiteres davon abhängig, ob Werke von solcher Bedeutsamkeit zum Vortrag gelangten, die den Besuch eines Tonkünstlerfestes aus rein künstlerischen Gründen wirklich lohnten. Das war noch der Fall, als die unmittelbar an Wagner und Liszt auschließende Komponistengeneration mit ihrem Strauß, Pfitzner, Mahler usw. jung war und gerade auch die Tonkünstlerfeste dazu benutzte, ihre neuesten Werke zur Aufführung zu bringen, und gelegentlich setzte es dann auch sonst noch eine Überraschung ab. Die Richard Strauß-Generation, wie man diejenige nennen kann, die Wagner und Liszt noch unmittelbar erlebte, spielt aus natürlichen Gründen an den heutigen Tonkünstlerfesten fast keine Rolle mehr, die jüngere Generation hat aber noch keinen Komponisten zu stellen vermocht, der allgemein zu interessieren vermocht hätte, und woran das liegt, darüber hätte man sich dann wohl seine Gedanken zu machen. Ein späterer Historiker dürfte wohl zunächst einmal sagen, daß, während die Straußgeneration sich unmittelbar vor allem an Wagner, der mit einer beispiellosen Suggestionskraft auf diese Komponisten wirkte, genährt hat, die jüngere Generation ihrerseits wieder vor allem an die Surrogate Wagners sich hielt und von hier aus weiter zu schreiten suchte. Komponisten, die sich ganz einseitig an moderner und modernster Tonkunst gebildet haben, sind heute fast das Übliche, und wohin man damit gelangte, zeigt der Zustand der gegenwärtigen deutschen Komposition klar genug. Daß die relative Stärke gerade von Strauß noch darin besteht, daß er in der Jugend in klassischen Traditionen aufgewachsen war, wird leicht übersehen, noch mehr allerdings — und hierin ist Strauß überhaupt typisch —, daß das Studium der Klassiker eigentlich gerade dann aufhört, wenn die geistigen Kräfte des Studierenden einigermaßen so weit gediehen wären, um die Klassiker nicht nur knabenhaft unbewußt in sich aufzunehmen, sondern auch männlich bewußt zu verarbeiten. Denn darüber kann kein Zweifel bestehen, daß für die heutige moderne Komponistengeneration die Klassiker im Sinne wirklicher Befruchtung auf Grund intensiven Studiums so gut wie tot sind, weder Brahms und noch viel weniger Reger — der niemals in ein geistiges Verhältnis zu den Klassikern getreten war — irgendwelche Wendung herbeigeführt haben. Auf diesem Gebiete haben wir Verhältnisse wie in früheren Zeiten, wo eine Generation nur mit der gerade blühenden Musikproduktion aufwuchs und, was nur etwa dreißig Jahre vor ihr vorhanden war, als nicht mehr für sie existierend oder als veraltet ansah. Aus welchen Gründen dieser Zustand — der übrigens für die großen Meister fast samt und sonders nicht eigentlich bestand — für diese Zeiten der gegebene war, kann uns hier nicht beschäftigen, jedenfalls existieren diese Gründe für die heutige Zeit ganz und gar nicht mehr.

Angesichts der Sachlage, daß die heutige Musikpflege zum stärksten Teil sich auf die Wiedergabe früherer Musik stützt, könnte zwar das platonische Verhältnis der heutigen Komponisten zu der früheren Tonkunst verwundern, aber eine kritische Betrachtung der ganzen heutigen Musikverhältnisse zeigt klar genug, daß zwischen Schaffenden und Publikum ein Zwiespalt besteht, erstere mit der starken Pflege früherer Tonkunst nicht nur

nicht einverstanden sind, sondern sie auch, hätten sie die Macht dazu, verhindern würden, um ungehindert zu Worte zu kommen. Man lasse sich nicht dadurch täuschen, daß es moderne Komponisten gibt, die zugleich als treffliche Interpreten mancher früherer Tonkunst zu gelten haben. Es zeigt dies nur, daß zwischen der Art, wie man sich z. B. als Dirigent hinter eine Sinfonie von Beethoven macht und wie eine kompositorische Potenz wie etwa Wagner sich in eine derartiges Werk vertieft und von ihm befruchtet wird, grundlegende Unterschiede vorhanden sein müssen. Die moderne Komponistenseele ist wirklich besonderer Art, Sterilität früherer Tonkunst gegenüber ihr negatives Charakteristikum, wofür der Grund zunächst einmal in der ganzen seelischen Veranlagung liegen muß. Die frühere Tonkunst verlangt, wenn sie sich im Sinne wirklicher Befruchtung erschließen soll, gerade heute eine auf zäher Energie beruhende, gerade auch geistige Leidenschaft, und es kann jeder Umschau halten, ob er solche unter den werdenden Komponisten an Konservatorien antrifft. So weit Leidenschaft, die mit Enthusiasmus nichts zu tun hat, heute überhaupt anzutreffen ist, wirft sie sich mit unverhohlener Einseitigkeit auf die Aufgaben, die die moderne Musik bietet, und diese sind von einer Art, daß man sich hierüber in erster Linie klar werden müßte.

Ein künstlerisches Talent ist ein überaus vielgestaltiger Komplex, und man kann immer beobachten, daß es zunächst vor allem dasjenige zur Ausbildung bringt, was in einer Zeit gemeinhin an der Tagesordnung ist, wobei die spezielle Veranlagung eines künstlerischen Individuums nur noch die bestimmte Richtung gibt. Da kommt es dann in erster Linie einmal darauf an, was gerade in der Luft liegt, ob es künstlerische Aufgaben von absoluter oder relativer Wichtigkeit oder solche von relativer Nebensächlichkeit sind, wobei das Ideal darin läge, daß die offizielle Kunst einer Zeit ein geschlossenes Bild mindestens von den Hauptprinzipien einer Kunst gäbe. Das ist nie der Fall gewesen. Von der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts an mußte man sich z. B. die Mittel einer soliden Kontrapunktik mit Hintansetzung des sowohl in der Luft liegenden wie speziellen Talents auf dem Wege strenger Schule erwerben, und wie schwer und mühsam das ging, erkennt man an der Ausbildung eines Mozart und Beethoven. Der noch um einige Jahrzehnte ältere Haydn hatte es hierin leichter, während wieder anderes ihm schwerer werden mußte. Wir gewahren da zugleich, daß Ausnahmsnaturen immer irgendwie und irgendwo sich überwinden, indem sie aus dem Komplex ihres Talents etwas herausgreifen und zur Ausbildung bringen, was der zeitgenössischen Veranlagung eines Talents mehr oder weniger widerspricht. Ich führe indessen die Kontrapunktik nur als leicht kontrollierbares Prinzip an, denn schließlich kommt es noch auf ganz andere Dinge an, sofern auch die Ausbildung der ganzen seelisch-geistigen Persönlichkeit eines Künstlers ein entscheidendes Wort mitsprechen dürfte.

Wie nun aber, wenn die zeitgenössische Kunst lediglich Aufgaben von relativer Nebensächlichkeit bietet, — relativ deshalb, weil es absolute Nebensächlichkeiten in keiner Kunst gibt —, Aufgaben, deren Bewältigung selbst das größte, sich ihnen einseitig hingebende Talent über kurz oder länger zu einer unfruchtbaren Einseitigkeit verdammen müssen? Zunächst bemerkte man, daß, was eben in einer derartigen Kunst die Hauptrolle spielt, von den Komponisten und gleich schon von den jüngsten mit einer Virtuosität gehandhabt wird, gegenüber der das Können größter Meister auf diesem und natürlich nur diesem Gebiet sich kindlich auszunehmen scheint. Und dafür liegt der Grund eben darin, daß diese Komponisten sich mit der ganzen Kraft ihres Talents auf diese Seite der Kunst werfen, alles andere, unendlich viel wichtigere vernachlässigen oder, wenn sie die nötige Unverfrorenheit erlangt, es auch glattweg leugnen. Man kann z. B. immer wieder den verwunderten Ausruf hören, wie es möglich sei, daß junge Komponisten, die eigentlich noch gar keine praktische Erfahrung hätten, derart bewundernswert mit dem modernen Orchester — oder auch mit der modernen Harmonik — umzugehen wüßten. Das ist auch nur aus dem Gesagten begreiflich, wobei noch zu bemerken ist, daß man keineswegs etwa das moderne Orchester — das nichts als ein Mittel, ein Nebenprinzip sein müßte — im

Sinne des Bezwingens, im Dienste einer höheren Sache beherrscht, was bekanntlich selbst großen Meistern bei einfachen Orchesterverhältnissen etwa schwer genug gefallen ist, sondern daß man aus einer gewissen allgemein gehandhabten und zu einem Hauptprinzip erhobenen Orchesterpraxis heraus arbeitet, eine Talentanwendung, die bis zu verblüffender Virtuosität gelangen kann. Die eigentlich moderne Tonkunst wird auch einzig dann begreiflich und erklärbar, wenn man, und zwar Punkt für Punkt, nachweisen kann, daß aus Haupt- Nebenprinzipien und umgekehrt geworden sind, also verkehrte Verhältnisse herrschen. Hat man das einmal erkannt, so wundert man sich über nichts mehr, findet im Gegenteil Naturnotwendigkeit walten, wenn selbst stärkste Talente früher oder später sich selbst erledigen, und sieht nun zu, wie dieser Vernichtungskampf sich abspielt, ein grausames Schauspiel, wie ja die Natur ebenso gütig wie grausam sein kann. Sie läßt auch im ernsthaften Sinne nicht mit sich spaßen, lächelnd schüttelt sie zum Prinzip erhobene Unnatur ab.

Wie das alles so gekommen ist und kommen mußte? Man erforsche die an gesteigertsten Leistungen reiche Tonkunst des 19. Jahrhunderts daraufhin, was die heutige Produktion noch mit ihr verbindet, und man wird die Antwort darauf erhalten. Das Band, das mit dem Positiven dieses Zeitalters verknüpft, wird immer schwächer und fadenscheiniger, mit einer krampfhaften Hilflosigkeit klammert man sich aber an das Negative, dem man auch immer wieder neue Seiten abzugewinnen sucht, fühlt heute aber doch wenigstens dumpf, daß, fiele dieser unnatürliche Untergrund, man vor einer tabula rasa stünde. Wir werden schon so weit gelangen müssen, daß dieses Gefühl sich zu einem klaren, unerschrockenen Wissen herauskristallisiert, und gebricht es dann nicht an produktiven Kräften, dann ist auch einmal wieder etwas auf einer gesunden, natürlichen Grundlage möglich. Freilich, vorläufig versprechen die Wortführer modernster Bestrebungen ganz gleich wie auf politischem Gebiet immer wieder ein neues Paradies, das um so schöner zu werden verspreche, je radikaler alle Grundlagen der früheren Kunst vernichtet seien. Und gar nicht wenige lauschen diesem Sirenengesang andächtig, andere, die ewig Unsicheren, hört man aussprechen: Man kann's nicht wissen; vielleicht ist's doch wahr; warten wir's ab. Die da fröhlich lachen und etwa sagen: Warum soll's nicht einmal das Gegebene sein, daß die Menschen auf den Händen laufen und sich glücklich fühlen, es endlich so weit gebracht zu haben? sind noch nicht sehr zahlreich, recht viele haben aber der modernen Tonkunst schon lange den Rücken gewendet, kümmern sich um gar nichts mehr und ziehen sich auf sich, d. h. auf ihnen wertvoll Gewordenes zurück.

Indessen, vorläufig liegen die Verhältnisse so, daß die übliche moderne Musik, nämlich die in sichtbarem Zusammenhang mit der Straußschen Generation stehende, das Hauptkontingent an zeitgenössischen Werken stellt, und so war es auch am Tonkünstlerfest. Man muß allerdings zwei Flügel in dieser ganzen breiten Front unterscheiden, den gemäßigten Hauptflügel und einen mehr radikalen linken Flügel, der Neigung zeigt, sich entweder von dem Gros zu emanzipieren und in das Lager der extrem modernen Musik abzuschwenken oder aber, wenn die Zeit der ersten Blüte vorbei ist, in der Hauptmasse aufzugehen, dort vielleicht eine Führerstelle einzunehmen, vielleicht aber auch sang- und klanglos zu verschwinden. Es war deshalb nicht zufällig, sondern mußte gerade so sein, wenn diesen linken Flügel ein noch ganz junger, 23—24jähriger Komponist mit einem schon vor einigen Jahren begonnenen Werk vertrat, der Balte Eduard Erdmann mit seiner Sinfonie (D dur) in einem Satz. Und zwar konnte in seiner Art dieser Flügel kaum besser vertreten werden als mit der Kraftprobe dieses jugendlichen, ausgesprochenen Talents. Was es so in der modernen Instrumentalmusik zu lernen gibt, dürfte Erdmann gelernt haben, und man darf das Werk nach dieser Seite hin, nicht zum wenigsten hinsichtlich der Orchestertechnik, sogar bewundern, wenn man sich im Sinne des Wagnerschen Hans Sachs auch darüber klar ist, daß in „holder Jugendzeit ein schönes Lied zu singen, vielen da gelingen mocht: der Lenz, der sang für sie." Im tieferen Sinn durchgreifend ist das Werk keineswegs. Zu einer Plastik greifbar-symbolischer Art reicht es nicht, auch wirk-

liche Wärme, die durch Jugendfeuer nicht ersetzt wird, trifft man nicht, die „Cantilene“ ist noch stark unpersönlich, und entkleidete man das Werk seiner überaus fesselnden Orchestersprache und untersuchte es auf seinen absoluten Gehalt, so wären der stich- und hiebfesten Stellen, ohne die noch nie eine Kunst auch nur ein Jahrzehnt lang ausgekommen ist, wenige genug. Erdmann ist ein kluger und bewußter, für seine Jugend wohl schon fast zu bewußter Kopf, was man vor allem seiner disziplinierten, mehr gedachten, aber trefflich gedachten als organisch gewachsenen Formgebung anmerkt. Noch ist auch die Tonalität einigermaßen und sichtlich gewahrt, der Boden aber doch schon stark gelockert, und vielleicht ist es nicht zum wenigsten der Kampf, den hier zwei Gegensätze führen, und die mit ihm verbundene Energie, die dem Werk in einer feurigen Wiedergabe zu einem starken Erfolg verhalfen. Ob man Erdmann nicht bald im extremsten Lager antreffen wird?

Man wird es dem Musikverein kaum zum Vorwurf machen können, daß in der stattlichen Reihe der sonstigen modernen Werke wenig durchgreifendes sich fand. Denn dies entspricht so ziemlich dem allgemeinen Zustand, in dem sich die übliche moderne deutsche Musik heute befindet. Sie ist im Grunde genommen ziemlich harmloser Natur, weder gut- noch bösartig, weder anziehend noch abstoßend und damit auch weder anregend noch aufregend. Es fehlt ihr das rote, frische Blut und woher das rührt, wurde wenigstens in einigen Punkten ausgeführt. Die Begeisterung hat sich verflüchtigt, man ist im Sinne moderner Langeweile „differenziert“ geworden, man flucht weder mehr noch sucht man einen Gott zu beschwören wie noch vor etwa fünfzehn Jahren, kurz, man führt sich recht anständig auf, weil Lust, Kraft und Jugendübermut fehlen, um über den Strang zu hauen, und um kraftgesättigte, in sich ruhende Werke zu schreiben, solche, die einfach „sind“, dazu fehlen die Vorbedingungen geradezu gänzlich. Es hat an dieser Stelle auch gar keinen Zweck, auf diese Werke, die sich vielfach zum Verwechseln ähnlich anhören, einzugehen. Die hübsche, flüssig geschriebene Ouvertüre „E. T. A. Hoffmann“ von O. Besch erwähne ich lediglich deshalb, weil sie geradezu ahnungslos mit Pulver, nämlich ihrem Vorwurf spielt und dies niemandem aufzufallen schien. Hoffmann hat es den deutschen Musikern entschieden wieder von Neuem angetan, ohne daß sie aber bis dahin sonderlich Glück mit ihm gehabt hätten. Bei dem Komponisten dieser Ouvertüre ist dies ohne weiteres begreiflich. Mit etwas wohlfrisierter Phantastik kommt man diesem Mann unmöglich bei, die Voraussetzung, Hoffmann mit seinem bis zur Verzerrung gehenden, glühenden Dualismus geistig zu erfassen, ihn dann aber dementsprechend künstlerisch wiederzugeben, fehlt geradezu vollständig, und so kommt dann etwas dem Vorwurf im eigentlichen Sinn nicht im geringsten Entsprechendes zustande. Seiner gesunden und tiefergehenden Musikalität wegen sei aber noch immerhin Georg Kiessigs „Ein Totentanz“ für Orchester erwähnt.

Begeben wir uns von da gleich ins extremste Lager, zu A. Schönbergs „Fünf Stücke für Orchester op. 16“. Da hört man nun wirklich einmal etwas Neues, derart Neues, daß, wer noch in dieser Erde wurzelt, gerne gestehen wird, diese Musik stamme von einem Komponisten eines noch viel minderwertigeren Planeten als des unsern. Was Schönberg erreichen wollte, traditionslos Neues, hat er nahezu erreicht: denn ganz kann er es doch nicht verhindern, daß gelegentlich etwas von dem früheren Schönberg, der ein außergewöhnlicher Musiker im Sinne dieses Planeten war, auflebt, und im ersten Stück tuts ungefähr gerade so wüst wie in der ersten Szene der Elektra. Im übrigen aber alle Achtung! Denn die Sache hat Methode, und das durfte man eigentlich auch von der deutschen Musik, wenn sie denn schon einmal futuristisch sein wollte, auch erwarten. Und gerade nach dieser Seite hin ist Schönberg so im völkerpsychologischen Sinn interessant und nicht zu umgehen, so daß ich auch der Letzte wäre, der eine derartige Musik von diesen Tonkünstlerfesten verbannt wissen wollte. Zudem ist diese Musik völlig ungefährlich, durchaus nicht aufreizend, indem Schönberg auch so höflich ist, die Stücke ganz kurz zu halten, so daß der „Schmerz“ wie bei einem guten Zahnarzt nicht lange anhält. Es wäre mir — und so ist es vielen gegangen — auch völlig unmöglich, über diese Art von Musik sich auch nur im geringsten zu ereifern.

Sie hat nichts mit uns zu tun und damit basta. Die Zuhörer scheinen ganz ähnlich empfunden zu haben, man wäre nach dem Vortrag stumm geblieben, hätte nicht forciertes Klatschen der Verehrer Schönbergs ein rasch sich Ruhe verschaffendes Zischen gezeitigt. Aus dem befürchteten Skandal, der lediglich außerkünstlerischer Natur hätte sein können, wurde nichts. Denn das ists eben, diese Musik, die einen so ganz und gar nichts angeht, läßt völlig kalt und regt den im Kantschen Sinn uninteressierten Zuhörer weder zur Anteilnahme noch zur Gegnerschaft. Wie gesagt, Schönberg hat so ziemlich erreicht, was selbst der größte Künstler nie erreicht hat noch natürlich jemals hätte erreichen wollen, ein absolut Neues. Jeder wahre und gerade große Künstler hat noch nie etwas anderes als „alt und zugleich neu" (Shakespeare) sein wollen, wie es die Natur ist, Schönberg, von einem andern Planeten stammend, vertritt die gegenteilige Anschauung, und man sieht nicht ein, warum er nicht auf seine Art selig oder auch unselig werden soll. Aber seine Anhänger, also die mit seiner Kunst zugleich seine Kunstauffassung — und diese lassen sich bei Schönberg unmöglich trennen — vertreten müssen, wenn sie nicht als Fragezeichen bedenklichster Art angesehen sein wollen, diese müßten schon einmal mit besonderer Liebe satirisch behandelt werden. Denn Schönbergs Kunstanschauung unterschreiben, heißt sich außerhalb den Naturgesetzen dieser Welt zu stellen; es gibt da, weil eben beim heutigen Schönberg „Theorie und Praxis" nahezu übereinstimmen, nur ein Entweder-oder.

Denkbar weit abgerückt von diesen Orchesterstimmen stand ein Streichquartett in Es dur, das sich aber auch in vollen Gegensatz zu allem andern stellte und eine Richtung vertrat, die heute erst in den Ansätzen sich befindet und als die konservativ-fortschrittliche bezeichnet werden könnte. Ihre Grundlage ist eine ganz andere als die völlig erschütterte der modernen Musik, sie geht von den Wiener Klassikern bis zu Händel und Bach und weiter zurück, darf somit auch mit dem Vermächtnis eines Brahms, der, durchaus auf romantischem Boden stehend, erst im Laufe seines Lebens Elemente der früheren Musik und zwar in der Art eines ausgesprochenen Sentimentalikers in sein Kunstwerk einbezog, keineswegs verwechselt werden. Die Stellungnahme ist deshalb eine ganz andere, weil nicht vom Standpunkt des jeweiligen, bereits im Sinne seiner Zeit gebildeten Komponisten aus die frühere Tonkunst zu begreifen gesucht wird, sondern die moderne Musik wird von der Grundlage, die die frühere Tonkunst einem werdenden heutigen Musiker vor allem naiver Wesensart bieten kann, aus betrachtet, wobei von ihr das einbezogen wird, was sich mit jener organisch verbinden läßt, ein durchaus individuelles Vorgehen des betreffenden Komponisten. Man wird wohl feststellen müssen, daß diese ganze Stellung erst so im Laufe der letzten Jahrzehnte sich vorbereiten konnte, einmal deshalb, weil erst jetzt die Erschütterung der modernen Tonkunst so weit gediehen war, daß sie gerade einer instinktiv nach festen Grundlagen suchenden Künstlerseele mehr oder weniger klar bewußt werden mußte, mit dem Ergebnis, daß diese sich nun mit aller Energie früherer Tonkunst zuwendete, dann aber auch, weil trotz aller Vorarbeiten des 19. Jahrhunderts erst in neuerer Zeit die frühere Tonkunst sich geschlossener zu zeigen vermag und vor allem im Sinne des Künstlers zugänglicher geworden ist, kurz besser studiert werden kann. Etwa unter diesen Voraussetzungen dürfte das Quartett des in München lebenden, noch ziemlich jungen Komponisten Paul Strüver zu verstehen sein. Es zog wie ein glücklicher Traum vorbei, verarbeitet wohlgeformte und von einer ruhigen Kraft geschwellte Melodien einer ausgesprochenen anima candida mit einer derart natürlich anmutenden kontrapunktischen Kunst, daß man seinen Ohren zunächst kaum, dann aber um so lieber traute. Der Komponist öffnet sein Visier noch im Besonderen, indem er ein herrliches Moll-Thema von Händel seinen in der Art von Haydns Kaiserquartett angelegten Variationen zugrunde legt. Daß das Thema nicht im geringsten als Fremdkörper wirkt, wie in derartigen Fällen fast immer, sondern ganz organisch dasteht, braucht nach dem Gesagten nur angedeutet zu werden. Das Neue des Werkes liegt aber in der besondern, fast ausschließlichen und auch an das Prinzip der Triosonate erinnernden kontrapunktischen Arbeit, wie man sie in dieser Art in keinem Streichquartett antreffen wird. Es scheint, daß von all dem modern orien-

tierte Zuhörer nichts gemerkt haben, denn bei ihnen fiel das Werk, das im übrigen die einheitlichste und innigste Wirkung ausgeübt hat, als etwas ganz und gar nicht Fortschrittliches mehr oder weniger durch. Und das hat mich sehr gefreut, aus einer Anzahl von Gründen sogar. Mir will die Musikalität von solchen, die an einer derart schönen, durchaus selbstverständlich wirkenden „Arbeit", in der sich oft jede einzelne Stimme ihrer Plastik wegen einzeln verfolgen läßt, etwas verdächtig erscheinen. Denn mag ein Werk mit einer derartigen Arbeit herrühren vom wem und aus welcher Zeit sie will, man muß daran doch gerade als Musiker seine Freude haben. Mit dem Kontrapunkt und dem polyphonen Hören ist's heute aber überhaupt so eine Sache. Bekanntlich ist er sehr billig geworden, nur kommt das wenigste über Papierkontrapunkt hinaus, so daß sich die vielzeiligsten Partituren fast homophon anhören und eine zweistimmige Invention von Bach — das ist nicht übertreibend gemeint — sich geradezu sinfonisch ausnimmt. Das liegt an der mangelnden Plastik, oder, mit einem andern Ausdruck, daran, daß der Kontrapunkt nicht erlebt ist. Schul-, Papier- und plastischer Kontrapunkt sind sehr verschiedene Dinge, man kann ein glänzender Schulkontrapunktiker sein und doch nicht die mindesten Beziehungen zum erlebten Kontrapunkt haben, der auch so wenig erlernbar ist wie die Erfindung einer echten, originalen Melodie, schon deshalb, weil man gar kein Kontrapunktiker im genannten Sinne sein kann, ohne daß man auch echter Themen-Erfinder ist. Noch nie hat man aber wohl davon gehört, daß schulkontrapunktische Arbeiten einen starken Gefühlseindruck zu erzeugen imstande sind. Weiter zeigt aber das genannte Quartett, an dem sich eine Menge klar machen läßt, daß es schließlich immer wieder darauf ankommt, was einer zu sagen und was er künstlerisch gelernt hat. Mit welchen Mitteln er arbeitet, mit alten oder mit erzmodernen, mit vielen oder wenigen usw., kommt erst ganz in zweiter Linie, die Hauptsache ist und bleibt, daß ein Künstler sich voll und ganz auszusprechen und, so es einen bestimmten Vorwurf betrifft, diesen seinem Charakter nach zu behandeln vermag. Käme er dabei mit den Mitteln des Fauxbourdon-Zeitalters aus, warum nicht! Jede andere Art der Beurteilung zeugt von Philistrosität, und es war immerhin bezeichnend, daß der junge Erdmann, an den ich ganz allgemein ein paar Worte über dieses Thema richtete, mich sofort verstand, während Leuten gewöhnlicher moderner Prägung derartiges nicht eingehen will. Nirgends trifft man auch mehr und ausgesprochenere Philister als gerade unter den Modernen, da sie schließlich nur sich selbst kennen — ja nicht etwa e r kennen — und anerkennen. Die philiströsen Kanapee-Besinger des 18. Jahrhunderts sind ihnen gegenüber geradezu Revolutionshelden.

Daß in der von diesem Komponisten wohl ganz unbewußt vertretenen Richtung die eigentlichen Zukunftsmöglichkeiten der deutschen Musik im positiven Sinne liegen können, unterliegt wohl keinem Zweifel. Aber man soll über ein noch derart junges Pflänzchen wie es diese Richtung ist, keine Zukunftspläne schmieden. Ihr Programm könnte aber immerhin mit einem einzigen Satz zum Ausdruck kommen: Es gälte, wieder urfesten und zwar gerade auch geistigen Boden unter die Füße zu bekommen, von welchem Grunde aus sich dann nach Herzenslust und individuellster Freiheit, sowie mit neuer Kühnheit bauen ließe, gegenüber der das heutige „Kühne" sich greisenhaft kindisch ausnimmt. Leuchtet ohne weiteres ein, daß hierfür sozusagen der ganze heutige Konservatoriumsunterricht gründlich umgestaltet werden müßte?

Zu diesem Quartett trat ein anderes in schärfstem Gegensatz, das ich einmal deshalb erwähne sowie auch, weil es von allen Werken den stärksten äußern Erfolg davontrug. Dort echtester, ausgeprägter Kammermusikstil, hier breitester, stark aufgetragener moderner Orchesterpinselstrich[1]), dort blühende kontrapunktische Arbeit, hier, vor allem im ersten Satz, ein derartig fortwährendes, seit altersher billigstes Terzen- und Sextengezwitscher, daß man als altmodischer „Kammermusiker" zuerst lacht, dann aber modern reizbarst

[1] Es war interessant zu beobachten, mit welch fleischig-sinnlichem Ton das Lambinon-Quartett das Werk vortrug. Die Herren hatten sein Wesen vollständig erfaßt.

nervös wird, dort schlichtes und inniges, an edelsten Meistern genährtes deutsches Gefühl, hier outrierteste Internationalität bei leiblicher und seelischer fortwährender Anwesenheit vor allem Tschaikowskys, dort stilles Versenken, hier aufgepeitschte Sinnlichkeit, auch Weltschmerz usw. usw., als Ganzes wie alles derartig Spannende äußerst effektvoll. Allerdings hatte man von H. Scherchen — dies der Komponist —, dem Führer der radikalsten Richtung in Berlin, etwas ganz anderes erwartet als diese internationale moderne Musik von leichtester Eingänglichkeit.

Mit der Vokal-, d. h. Liedmusik war es ganz übel bestellt, so daß man auf Grund dieser Darbietungen von vier Komponisten sagen müßte, das deutsche Lied sei tot. Man versuchte es auch mit dem volkstümlichen Lied, gerade hier (Sechs Lieder von G. Kopsch) war aber der Reinfall so gründlich, daß man sich überhaupt nicht mehr auskannte. Abt und Neßler, welche Größen! Indessen interessiert hier einzig der mit zwei Orchestergesängen vertretene W. Braunfels, den man diesen Zeugnissen zufolge heute für erledigt ansehen müßte, woran man sich hoffentlich täuscht. Mit welch kühner Phantasie und frischem Jugendfeuer hatte dieser Komponist vor zehn Jahren begonnen, und jetzt, wie müde bei Vorwürfen, die sogar ausgesprochene Begeisterung verlangen! Soll man wieder Wagners Hans Sachs zitieren?

Auch mit der Festoper, P. Gräners „Schirin und Gertraude", hatte man leider kein sonderliches Glück. Ernst Hardts Dichtung behandelt in heiterem Sinne das alte Problem der Doppelehe, derart, daß die beiden Frauen intimste Freundinnen werden und, ohne es eigentlich zu wollen, den liebebedürftigen Gatten links liegen lassen. Ein Musiker mit Humor und ungesuchter Leichtigkeit hätte aus diesem Text, an dem ein geborener Opernkomponist noch dies und jenes geändert hätte, eine prickelnd-fröhliche Oper schaffen können. Dieser Musiker ist Gräner aber ganz und gar nicht. Er vergreift sich gleich in der Hauptsache, im Ton, der ganzen Stellung zum Text, indem er das meiste in eine recht billige sentimentalische Auffassung ohne begeisterten Schwung wickelt und die geistige Überlegenheit missen läßt. Gräner „sieht" aber überhaupt nicht wirklich dramatisch. Am Schluß ist eine köstliche Szene: die beiden, etwas entzweiten Weibchen versöhnen sich wieder, während der Ritter, der sich eben am Ziel seiner Wünsche glaubte, vor Aufregung förmlich aus der Haut will. Gräner sieht nur die beiden Frauen, der Gemahl geht in der Musik völlig leer aus. Und dazu hat man sein modernes Orchester! Nicht einmal zweierlei bei ausgeprägtester Situation vermag man darzustellen. Ein richtiger Buffokomponist des 18. Jahrhunderts hätte die Aufgabe mit seinem Dutzendmann-Orchester gelöst. Schade, Gräner versprach auf Grund seiner Oper „Don Juans letztes Abenteuer" eine Stütze der deutschen Opernkomposition zu werden. Sein „Theophano" soll bereits einen Abstieg bedeutet haben, immer das gleiche „moderne" Lied.

Über die Hauptversammlung nur soviel, daß es weitangeregter als früher zuging, weil die deutschen Musiker deutlich genug fühlen, es müsse gar vielerlei in die Hand genommen werden, wenn die Zukunft der deutschen Musik sicher gestellt werden solle. Wenn sich Greifbares, aus dem Vielerlei an Vorschlägen, die teilweise noch Wichtigstes missen lassen herauskristallisiert, wird man darüber zu sprechen haben. Vorläufig ist einmal eine Arbeitskommission mit dem unermüdlichen Dr. P. Marsop an erster Stelle eingesetzt worden. Die deutsche Musik geht sehr schweren Zeiten entgegen, und melden sich nicht innerlichste Kräfte, die aber auch zu richtiger Verwertung gelangen, so weiß man nicht, ob sie die kommende Zeit bestehen wird. Wir stehen noch kaum am Anfang einschneidendster Entwicklungen.

Von den Künstlern sei lediglich Dr. P. Raabe, der ausgezeichnete Festdirigent genannt. Wie recht und billig, schloß diese 50. Jahresversammlung, die man aus naheliegenden Gründen gerade in Weimar abhielt, mit einem dem Patron des Vereins gewidmeten Lisztkonzert ab, das außerordentlich glänzend verlief.

Das achte deutsche Bachfest

Von

Alfred Heuß, Gaschwitz b. Leipzig

Das achte deutsche Bachfest der Neuen Bachgesellschaft und zugleich vierte der speziellen Leipziger Bachfeste nimmt unter den bisherigen Festen eine besondere Stellung ein, indem es wie keines zuvor nicht nur Bachsche Zeitgenossen, sondern auch vorbachsche Kunst in den Vordergrund rückte. Gab es doch sogar ein großes Kirchenkonzert, in dem nicht eine einzige Note von Bach erklang. Natürlich steht dieses Fest innerhalb einer Entwicklung, sofern besonders die kleinen Bachfeste sich mit der Um- und Vorwelt Bachs beschäftigt hatten, aber zu einer derart geschlossenen Kundgebung nicht Bachscher Tonkunst ist es noch nicht gekommen. Vor allen auf einem Gebiete machte man Ernst, der kantatenartigen Kirchenmusik des 17. Jahrhunderts bei besonderer Berücksichtigung der Leipziger Thomaskantoren. Für die deutsche Musikwissenschaft kommt dabei im Besonderen in Betracht, daß fast sämtliche außerbachsche Werke den „Denkmälern" entnommen waren, so daß denn dieses Bachfest in besonders naher Beziehung zu der Arbeit der musikgeschichtlichen Disziplin stand, und, was das wichtigste ist, die praktische Probe auf die Lebensfähigkeit mancher Werke machte, soweit unsere Zeit in Frage kommt. Die Bachfeste als künstlerische und nicht kunstwissenschaftliche Veranstaltungen wollen auch gerade unter dem künstlerischen Kriterium stehen, sie sind dabei natürlich auf Experimente angewiesen, wobei es schließlich darauf ankommt, ob das Hauptergebnis positiver Natur war oder nicht. Das war — zum Unterschied gerade gegenüber dem Kriegs-Bachfest in Eisenach — im ganzen der Fall, und denkt man an die große Zahl der nicht Bachschen Werke an diesem Fest, so will das wohl etwas heißen. Allerdings wird man noch eine andere Unterscheidung zu machen haben. Auch was an einem Bachfest unter den besonderen Bedingungen einer festlichen Veranstaltung und des Umstandes, daß die Werke miteinander in Zusammenhang stehen, also nicht deplaziert wirken können, seinen Mann stellt, kann deshalb noch lange nicht ohne weiteres in der rauhen Welt mit ihrem Kampf ums künstlerische Dasein seine Lebensfähigkeit behaupten, und es ist naturgemäß sehr wenig, was selbst von zeitgenössisch bester Kunst sich in unserer Zeit einen Platz erobert und ihn auch behauptet. Des wirklich Außergewöhnlichen, Zeitlosen gibt es, sieht man von den eigentlichen Werken der paar großen Meister ab, auch in der früheren Kunst nicht allzuviel, worüber man sich keinen Illusionen hingeben darf. Es sprechen da auch Faktoren mit, die selbst dem besonnensten Betrachter verschlossen bleiben oder sich ihm erst dann annähernd enthüllen, wenn die Praxis, oder besser das, sagen wir, weltgeschichtliche Urteil der Zeit zu seinem Resultat gelangt ist. Der Kunsthistoriker stößt sich auch immer wieder an den Kopf, weil er ihm weit besser Erscheinendes zur Vergessenheit verdammt sieht gegenüber weniger Wertvollen und kommt in Versuchung, sogar die Geschichte, nicht nur den Zeitgeschmack, für eine Metze zu halten, die ihre Gunst fast wahllos verschenkt. Es bedarf wirklich noch einmal eines besonderen Nachdenkens und Betrachtens, um den Skeptizismus zu überwinden und zu der Überzeugung zu gelangen, daß die Geschichte eine sehr geheimnisvolle Göttin der Gerechtigkeit ist.

Das kunsthistorische, zeitlich künstlerische und künstlerisch geschichtliche Urteil wird man indessen immer in einen gewissen Einklang zu bringen versuchen wollen, jedenfalls hat man das Recht, es zu versuchen. Gedacht ist da zunächst einmal gerade an die ganz neuen Namen des Bachfestes, die Thomaskantoren Sebastian Knüpfer und Johann Schelle, von denen drei Werke (von letzterem zwei): Ach Herr, strafe mich nicht, Lobe den Herrn, Ach mein herzliebes Jesulein zur Aufführung gelangten. Die Überraschung ist für den Historiker, der den stattlichen, von A. Schering herausgegebenen Band zur Hand nimmt, größer als für den Kunstgenießenden. Noch in seinen Aufsätzen „Zur Musik" (1892) hatte Spitta (S. 53) fragen können: „Wo sind Bachs Vorgänger in der Kantaten-

Komposition? Unter den Kantaten-Komponisten stecken sie nicht; was diese schreiben, ist im Stil himmelweit von Bach verschieden", und gelangt von hier zu seiner bekannten Auffassung, daß es die Orgelkomposition gewesen sei. So irrig sich diese Ansicht als solche auch erwiesen hat, gerade auch dieser Kantatenband zeigt, daß sich Bach als Vokalkomponist seine Durchbildung unmöglich nur bei der in Frage kommenden Kantatenkomposition hätte holen können, sondern des Zustroms der Instrumentalmusik und gerade, soweit sie vor allem streng polyphon war, der Orgelmusik dringend bedurfte. Hier liegt nicht zum wenigsten das stilistische Geheimnis von Bach begründet, sofern man sich immer wieder mit dem einzig dastehenden Polyphoniker Bach beschäftigen wird, so man überhaupt von Bach spricht. Und hierüber einige Ausführungen.

Für das 17. Jahrhundert — und das zeigen auch diese Kantaten — ist nun einmal ein freieres Verhältnis zur Polyphonie in der Vokalmusik das sich mit immer größerer Klarheit herausstellende Ergebnis. Wir sehen auch, daß die beiden Ströme, die polyphon freier gewordene und sich dieser Freiheit auch freuende Vokalmusik, ferner aber die mit strengen polyphonen Problemen sich abgebende Orgelmusik, nebeneinander fließen, ohne daß ein Meister die Kraft der Synthese besessen hätte. Und hätte das Schicksal nicht geradezu zu einem Gewaltmittel gegriffen, indem es, eigentlich bereits nach Torschluß — denn die Stunde der mittelalterlichen polyphonen Glocken hatte geschlagen — den immer unzeitgemäßer erscheinenden Bach mit seinem einzigartig zusammenfassenden Blick hingestellt, so wäre es überhaupt nie zu dieser Synthese in dieser Vollkommenheit gekommen und die Welt wäre um eines ihrer größten Wunder ärmer. Bach steht auch insofern einzig unter allen großen Meistern da, als nur bei ihm allein nicht entschieden werden kann, ob er als Vokal- oder als Instrumentalkomponist tiefer greift; bei jedem anderen läßt sich diese Frage klar entscheiden. Im 17. Jahrhundert zeigt nun sogar die Praxis das Nebeneinanderfließen der beiden Ströme, oder vielmehr die Praxis unterstützt es. Die für die Entwicklung wichtigen Komponisten sind entweder Organisten, die sich um die Vokalmusik wenig oder gar nicht kümmern, oder die Kantoren und Kapellmeister, die ihrerseits wieder nichts gerade mit der so entscheidend wichtigen Orgelmusik zu tun haben. Daß der größte Komponist dieses Jahrhunderts und eine mächtige Erscheinung überhaupt, H. Schütz, als Instrumentalkomponist sich überhaupt nicht betätigt hat, läßt sich schließlich nur aus dieser Trennung begreifen. Zu breiten, in ein Meer mündenden, polyphonen Vokalströmen ist es aber auch bei Schütz nicht gekommen, und überhaupt bei keinem Komponisten dieses Zeitalters. Interessant ist das Verhältnis von Vokal- zu Instrumentalkomposition immerhin bei Buxtehude, von dem eine seiner prächtigen Triosonaten und eine Kirchenkantate (Alles, was ihr tut) zur Aufführung gelangten, einem der wenigen Komponisten, die sich auf beiden Gebieten, und gerade auch der den Ausschlag gebenden Orgelmusik, betätigten. Der Instrumentalkomponist hat durchaus den Vortritt, eine wirkliche Befruchtung durch den Orgelstil ist dem Vokalkomponisten Buxtehude nicht geglückt. Und hätte Händel in seiner Jugend nicht eine gediegene Organistenerziehung empfangen, die aber begreiflicherweise lange nicht so umfassend und anhaltend gewesen ist wie die Bachsche, und hätte er sich dieser nicht später wieder erinnert, so wäre es ihm einfach unmöglich gewesen, wirklich Händel zu werden. Wenn Bach in polyphoner Beziehung noch tiefer greift und hierin in den letzten Prinzipien ganz einzig dasteht, so liegt der Grund außer in ihm selbst in seiner unvergleichlichen Organistenausbildung. Vermittelst der Orgelkomposition hörte Bach über mehr als ein Jahrhundert hinweg die Quellen der mittelalterlichen Polyphonie rauschen, ihre geheimnisvollen Stimmen durchdrangen sein ganzes Wesen, so daß er auch als Vokalkomponist die letzten Konsequenzen aus der mittelalterlichen Polyphonie zu ziehen vermochte. Die Vokalkomposition des 17. Jahrhunderts hätte hierzu nie und nimmer genügt.

Ich gestehe offen, daß das Bachfest mich vor allem mit diesem Problem beschäftigen ließ. Spittas einseitige Auffassung, als wäre der Kantatenkomponist Bach nur aus seinem Orgelstil zu erklären, mußte bei der späteren Bachforschung Widerspruch erregen, zumal

auch der V o k a l stil auf diesem Wege einfach nicht zu erklären war. Mit fast ebenso großer Einseitigkeit ist eine Korrektur vor allem durch Schweitzer erfolgt, wobei aber gerade die Hauptfrage: Wie kommt Bach zu seiner Polyphonie, in den Hintergrund gedrängt wurde. Hinter dem Irrtum eines Mannes wie Spitta auf seinem Hauptgebiet, hält sich aber fast immer eine Wahrheit verborgen. Daß Bach als Kantatenkomponist, selbst auf dem engeren Gebiete der Choralkantate, sogar viele Vorgänger hatte, an die er rein als solche unmittelbar anknüpfen konnte, läßt sich heute gerade auch vermittelst seiner Vorgänger im Thomaskantorat leicht beweisen, aber wie er zu seiner monumentalen, streng gebundenen und doch wieder so selbstverständlich wirkenden Vokalpolyphonie gelangte, dafür liegt die Erklärung einzig in der von Bach mit beispielloser Kraft vollzogenen Synthese. Der Bau der Kantate war, nachdem auch noch durch Italiens Vermittlung der geschlossene Solosatz, die Arie dazu gekommen war, für Bach gegeben, die Bachsche Ausgestaltung aber konnte nur vermittelst der aus der Orgelmusik gezogenen und in Bach zu einer Einheit gelangten polyphonen Prinzipien erfolgen. Das Ganze ist eine Prinzipienfrage hinsichtlich der Bachschen Polyphonie überhaupt.

Unsterbliche Meister sind die beiden Thomaskantoren nicht, aber prächtige Erscheinungen bleiben sie trotzdem. Aufs Dreinschlagen haben sie es nicht zum wenigsten abgesehen und man muß sagen, daß sie das bereits ganz trefflich verstehen. Wenn darauf hingewiesen wird, daß warmes Gefühl gegenüber einer starken Phantasie zurücktritt, so rührt man hier an einer Frage, die für einen großen Teil der Musik gerade des 17. Jahrhunderts in Betracht kommt. Es liegt nicht etwa am Mangel an Gefühl, vielmehr an der Fähigkeit, sein Gefühl künstlerisch zum Ausdruck zu bringen, was so viel heißt, daß man mit den Mitteln der Gefühlsdarstellung noch sehr zu tun hat. Wer da weiß, wie schwer es oft selbst oder gerade bei einem Schütz ist, hinter sein Gefühl zu kommen, ahnt wohl so ungefähr, worum es sich handelt. Die Geschichte der Musik ist nicht zum wenigsten die der Kunst, sein Gefühl zur Darstellung bringen zu können, es künstlerisch zu fassen. Hierin ist nun keine Gattung, und zwar gerade wegen ihres engen Rahmens bei größter Konzentration, produktiver und entdeckungsstärker vorgegangen als das Lied, von dem unendlich viel an unmittelbarem und immer wieder auf neue seelische Gebiete sich erstreckendem Gefühlsgehalt in die größeren Formen der Vokal- sowie in die Instrumentalmusik geflossen ist, was aber gar kein einfacher, sondern sogar schwieriger Prozeß war. Man vergleiche die zum Vortrag gelangten Solokantaten auf starke Gefühlstexte von S ch e l l e (Ach, mein herzliebes Jesulein) und M. W e c k m a n n (Gegrüßet seist du, Holdselige) mit diesbezüglichen Liedern von W. Franck und vor allem A. Krieger — von dem übrigens ebenfalls eine Anzahl „Arien" zum Vortrag gelangten —, um zu erkennen, wie weit damals noch das echte Lied im Treffen, Fassen und Festhalten eines starken, unmittelbaren Gefühlsausdrucks über der freien Komposition steht, Untersuchungen auf dem Gebiete des Gefühlsausdrucks, die man gerade auch für die Musik des Mittelalters zu machen hat. Besonders interessant ist J. H. Schein, der zwischen zwei Kulturen stehend, nicht nur ein starkes Liedtalent ist, sondern sich auch sonst mit dem Verschiedenartigsten in der Vokalmusik abgab. Sein Liedtalent ist zwar noch durch manche Fesseln etwas gehemmt, aber dennoch, wieviel Schlagendes glückt ihm, wovon der sonstige Vokalkomponist Nutzen zog. Sein geistvolles und edles „Vater unser" machte übrigens eines der gehaltvollsten Stücke in diesem Kirchenkonzert aus.

An seinen Schluß war das Gewaltstück von H. S ch ü t z : Zion spricht, in der Bearbeitung M. Schneiders gestellt. Es mag etwas an meinem Platz gelegen haben, daß sich die „Breslauer" Wirkung nicht voll einstellte, aber es ging anderen ebenso. Der gewaltige polyphone Knäuel der Hauptstellen war zu dicht, zu unkontrollierbar, so daß der Eindruck etwas physischer Natur war. Über Schneiders Bearbeitung, die für derartige Musik des 17. Jahrhunderts neue Perspektiven eröffnet, ließe sich sachgemäß erst dann urteilen, wenn man zwei Aufführungen veranstaltete, von denen die eine mit einem geringeren instrumentalen Apparat arbeitete. Ich bin der Letzte, der Schneiders sich als solches streng an das Original haltende Vorgehen aus historischen Gründen entgegen-

treten würde. Auch in der stark ausgedehnten „Sonnabend-Motette" wurde außer Orgelwerken und der Jubel-Motette von Bach fast ausschließlich 17. Jahrhundert gepflegt, mit teilweise herrlichen Werken von Calvisius, Scheidt, Schein, Rosenmüller, Böhm und Kuhnau.

Reich an Überraschungen waren dann besonders die beiden Saalkonzerte mit Orchester- und Kammermusik. Die Taufe zweier Werke von Bach verdienen natürlich den Vortritt. Man hörte da zum erstenmale das von M. Schneider in die Originalgestalt zurückgeführte Doppelkonzert in Dmoll für zwei Violinen, das uns nur in der Cmoll-Bearbeitung für zwei Klaviere erhalten ist. Das herrliche, dem bekannten Doppelkonzert in Dmoll mehr als ebenbürtige Werk mußte in dieser Aufführung mit dem geradezu teuflisch spielenden Adolf Busch sowie Wollgandt zu einem Höhepunkt des Festes werden. Es kann immerhin daran erinnert werden, daß vor etwa zehn Jahren das Konzert von einem Schüler Joachims und unter dessen Billigung in einer Cmoll-Bearbeitung herausgegeben worden ist, so daß man also sieht, daß Musiker in ihren eigensten Spielangelegenheiten, so es sich um frühere Tonkunst handelt, den künstlerischen Scharfblick des Historikers denn doch nicht entbehren können. Und daß Dmoll auf der Geige anders klingt wie Cmoll, weiß sozusagen jeder. Dann wurde die neuentdeckte Suite für Flöte ganz allein, ein den übrigen Solowerken vollkommen ebenbürtiges Werk, aus der Taufe gehoben, so daß nun auch die Flötisten ihr köstliches Spezialwerk von Bach besitzen.

Groß war die Überraschung über Telemanns Solokantate „Ino", die in der Wiedergabe einer außerordentlichen Künstlerin, Elisabeth Rethberg, geradezu einschlug, was sicher die eindrucksvollste Ehrenrettung bedeutete, die diesem Komponisten, der ein Phänomen ist und bleibt, in unserem ganzen Zeitalter jemals widerfahren ist. Ganz abgesehen davon, es will für jeden, auch großen Komponisten etwas Besonderes heißen, ein fortwährend spannendes und sich steigerndes Stück von einer halben Stunde Dauer zu schreiben, das lediglich einen hohen Sopran beschäftigt. Telemann überrascht sowohl dramatisch wie auch besonders durch die Wärme und Schönheit einiger Arien. Dabei war es ein Mann von über achtzig Jahren, der dieses Werk, das natürlich sehr stark von der Wiedergabe abhängt, schrieb. Auch Stölzels Konzert für vier Chöre erfüllte angenehme Erwartungen, nur darf man nicht an Bachs Tonströme denken. Interessant war die Bekanntschaft mit J. G. Walthers Orgelkonzert in Gdur. Man denkt bei diesem geradezu galanten und unterhaltsamen Werk an Bachs Orgelmusik oder auch sein italienisches Konzert nicht entfernt. So geistvoll kapriziös gespielt wie vom jetzigen Organisten der Thomaskirche, Günther Ramin, paßt es in den modernen Konzertsaal ganz allerliebst. Probleme geistiger Art bewegen dann P. E. Bach in seinem Dmoll-Klavierkonzert. Man darf die Übereinstimmung eines Motivs im letzten Satz mit einem solchen in Beethovens erstem Satz seiner „Neunten" deshalb erwähnen, weil die beiden Männer in einigen Wesenszügen ja wirklich miteinander verwandt sind. Der Historiker hadert eines Ph. Emanuels wegen ja auch gern mit dem Schicksal. Ich möchte lediglich sagen: Um das barocke Element, das in diesem so hochbedeutsamen Manne steckt, wirklich durchdrücken zu können, müßte er noch um einige Zoll höher gewachsen sein, weil er erst dann vermocht hätte, das Barocke gewissermaßen zur „Natur" zu erheben. So anerkannte ihn die „Weltgeschichte" schließlich doch nicht. Händels Duett „Tacete" und Lieder A. Kriegers litten etwas an der Überanstrengung des Sängerpaares Dr. Rosenthal, wie auch des viel zu stark besetzten Orchesters bei den Ritornellen. Überhaupt war das Fest mit seinen sieben Veranstaltungen — darunter auch ein Festgottesdienst — sehr anstrengend, zumal gerade die Mittagskonzerte bis zu drei Stunden dauerten. Von Bach selbst gabs eine erkleckliche Zahl von Solo-, Kammermusik- und Orchesterwerken.

Den Höhepunkt unter den kirchlichen Veranstaltungen bot naturgemäß die Johannespassion mit dem herrlichen Christus des eben genannten Sängers. Dieses Werk vom Leipziger Bachverein in Prof. Straubes Auffassung zu hören, würde allein den Besuch der Bachfestes gelohnt haben. An sonstigen Werken Bachs hörte man die Adur-Messe, die größten

teils herrliche Kantate: Herr Jesu Christ, wahr'r Mensch und Gott und das Osteroratorium, das in seinen Eingang- und Schlußsätzen zum freudig Erhabensten Bachs gehört. Wohl einzig der Umstand, daß an Ostern die Passionen Bachs alles Interesse absorbieren, macht erklärlich, daß das Werk noch immer so gut wie unbekannt ist.

Welche Leistung an diesem Fest vor allem vom Dirigenten und Chor vollbracht wurde (zuletzt fast tägliche Proben bei längster Dauer), sei immerhin erwähnt; sie war außerordentlich. Über Straubes Bach-Auffassung spricht man heute in anderen Tönen als wie vor zehn Jahren, was aber nicht nur daran liegt, daß sich Straube durchgesetzt, sondern daß er seine Stellung zu Bach gerade im rein musikalischen Sinn geklärt hat, Meinungsunterschiede wird es immer geben. Ins Auge fassen könnte man für die Zukunft, dies und jenes Werk mit kleiner Besetzung zu geben, was dann doch manche Vorzüge nach einer anderen Seite zur Folge hätte.

In der Mitgliederversammlung meldeten sich wieder Kantoren mit berechtigten und auch nicht berechtigten Wünschen zahlreich zu Wort. Für das nächste Bachfest trugen sich nicht weniger als vier Städte, Hamburg, Breslau, Münster i. W. und Eisenach an, so daß beschlossen wurde, in den nächsten Jahren die Feste jährlich abzuhalten, also die durch den Krieg ausgefallenen nachzuholen. Einen kurzen Vortrag über das zeitgemäße Thema: *Über die Bedeutung und Anwendung der Fermate in Chorälen* hielt der Verfasser dieser Zeilen. Da die — nicht aufgeschriebenen — Ausführungen nicht im Druck erscheinen werden, sei das Wesentliche mitgeteilt. Es wurde nachgewiesen, daß die Fermate vor allem auf männliche Endungen (Reime) sich in der ausgeglichenen Form des Chorals mit Notwendigkeit einstellen mußte, weil sie ein rhythmischer Bestandteil ist, daß ihre Dauer aber nicht willkürlich geregelt werden dürfte, sondern in genauem Verhältnis zur Zählzeit zu stehen habe. Es steht dann frei, die Fermate wirklich als solche auszuhalten, wobei das Minimum drei Zählzeiten betragen würde, oder aber die Verlängerung der Endnote nur soweit auszudehnen, daß sie keineswegs als Fermate wirkt, sondern eben als notwendigste Verlängerung, um den Rhythmus des Chorals nicht in Unordnung geraten zu lassen. Hält man z. B. im Choral: Vom Himmel hoch da komm ich her, die letzte Note dieser Zeile zwei Zählzeiten, singt also: ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ 𝅗𝅥 ♩ |, so wirkt die halbe Note auf „her" keineswegs als Fermate, sondern lediglich als notwendigste rhythmische Verlängerung. Erst wenn die Note drei und vor allem mehr als drei Zählzeiten gehalten wird, stellt sich das Gefühl der Fermate ein, deren mechanische Anwendung einem sinngemäßen Vortrag vieler Choräle widerspricht. Die betreffende Note aber nur eine einzige Zählzeit halten zu wollen, wie es auch das kaiserliche Volksliederbuch für gemischten Chor durchführen möchte, bedeutet ein völliges Verkennen des Fermatenzeichens und stellt sich als ein Vergehen gegen das rhythmische Gefühl heraus, das sich weder künstlerisch noch historisch rechtfertigen läßt.

Mahler-Fest in Amsterdam

Von

Guido Adler, Wien

In den Tagen vom 6. bis 21. Mai l. J. fand in Amsterdam ein Gustav Mahler-Fest statt. In neun Konzerten wurden alle neun Symphonien, das klagende Lied, die Kindertotenlieder, das Lied von der Erde und seine übrigen Orchesterlieder aufgeführt. Das Programm war von Willem Mengelberg, dem künstlerischen Leiter des Konzertgebouw aus Anlaß seines 25 jährigen Dirigentenjubiläums an diesem Konzertinstitut ausgewählt und festgestellt worden. So wurde die Veranstaltung zu einer Doppelfeier, die sich auch äußerlich als solche manifestierte, so u. a. in einer

Denkmünze, deren Aversseite das Bild Mahlers, die Reversseite das Mengelbergs zeigt. Fürwahr, Mengelberg ist in das Wesen der Mahlerschen Kunst so tief eingedrungen, sein trefflich disziplinertes, verstärktes Konzertgebouw-Orchester (22 erste, 26 zweite Geigen, 10 Bratschen, 11 Violoncelle, 10 Kontrabässe, 7 Flöten, 6 Oboen, 6 Klarinetten, 2 Baßklarinetten, 4 Fagotte, 1 Kontrafagott, 11 Hörner, 10 Trompeten, 8 Posaunen, 1 Tuba, 2 Pauker, 6 Schlagwerke, 4 Harfen, 1 Celesta, 3 Mandolinen, 1 Gitarre, 1 Orgel, 1 Harmonium, 1 Klavier, zusammen 155) und der aus den besten städtischen Gesangvereinen zusammengestellte, ebenso musterhaft zusammengehaltene Chor (Abteilung Amsterdam der Maatschappij tot Bevordering der Toonkunst: 160 Soprane, 119 Alte, 58 Tenöre, 72 Bässe, wozu bei der 8. Symphonie noch kamen 21 Soprane, 12 Alte, 4 Tenore, 4 Bässe, ferner Liedertafel „Apollo“: 38 Tenöre, 57 Bässe, Männerchor »Kunst na Arbeid«: 13 Tenöre, 8 Bässe, Knabenchor der „Vereeniging tot Verbetering van den Volkszang“ 122 Knaben, zusammen 688 Stimmen), insgesamt also 853 Mitwirkende, waren für die große, schwere Aufgabe durch jahrelange Einübung und wiederholte Aufführungen der Mahlerschen Werke so wohlvorbereitet, daß geradezu vollendete Leistungen geboten wurden. Hierbei war er unterstützt durch die Solisten, die Damen: E. M. Challa, Gertrude Förstel, A. Nordewier-Reddingius, Frau Charles Cahier, Jlona Durigo, Sigrid Onegin, Meta Reidel, die Herren: Jac. Urlus, Jos. Groenen, Thomas Denijs, die das ihrige zu dem großen Erfolge des Festes beitrugen. Ausverkaufte Säle, andächtige, begeisterte Zuhörer aus den gebildeten Ständen der kunstsinnigen Stadt und Gäste aus allen musikalischen Kulturländern — eine Vereinigung von Kunstgläubigen, die die Zusammengehörigkeit Gleichgesinnter aus den Staaten, die so lange in Fehde standen und aus den glücklichen Neutralen offenbarte: schon in dieser Beziehung ein höchst beachtenswertes Ereignis, vielverheißend für die zukünftige Entwicklung normaler internationaler Beziehungen. Zum ersten Male konnte das Gesamtwerk Mahlers in lebendiger Wirkung erfaßt werden und es zeigte sich die künstlerische Persönlichkeit in ihrer Einheitlichkeit. Diese Gesamtdarbietung war nur ermöglicht durch eine rühmenswerte Hingabe, den einzig schaffenden Enthusiasmus aller Mitwirkenden, von denen jeder einzelne sein Möglichstes leistete, befeuert von dem Leiter, der in konsequenter, gleichsam systematischer Art alles durchführte, was er für die Inwerksetzung für nötig, für unbedingt geboten erachtete. Dazu ist auch das Vertrauen aller Unterstehenden unentbehrlich und das war der Fall, angefangen vom Konzertmeister Louis Zimmermann bis zum letzten der Schlagwerkspieler, und die letzteren spielen bekanntlich in Mahlerschen Werken keine unbedeutende Rolle. Aber auch diese war richtig erfaßt, so in der damit stark ausgestatteten 6. Symphonie. Die Wirkung des Zyklus war eine sich steigernde und erreichte den Höhepunkt in der „Neunten“ und den Schlußpunkt der Aufführungen in der „Achten“. Neben den abendlichen Festkonzerten waren an Nachmittagen, dann an von Festaufführungen freien Abenden Kammermusikkonzerte mit gemischten Programmen (insonderlich moderne Werke) von dem Lehrer des Konservatoriums Alexander Schmuller veranstaltet worden unter Herbeiziehung bewährter Kräfte auch aus dem Ausland: Instrumental- und Vokalmusik. Ein lokaler A cappella-Chor, geführt von Sem Dresden, machte sich besonders bemerkbar und entfachte neuerlich das Begehren, altniederländische Musik in ausgiebiger Weise zu genießen. Eine Reihe von gesellschaftlichen Veranstaltungen und Musealbesuchen sorgte für Zerstreuung und Abwechslung. Ein mit Verständnis und Liebe verfaßtes, reich illustriertes Programmbuch (230 Seiten) von Dr. Rudolf Mengelberg war ein willkommenes Hilfsmittel für die Einführung in das Verständnis der Werke. Eine prachtvoll ausgestattete Mengelberg-Festschrift, um die sich Dr. Cronberg besonders bemüht hat, brachte Beiträge von Musikern, bildenden Künstlern, Schriftstellern und Kunstfreunden aus aller Herren Ländern. Das aus Damen und Herren gebildete vorbereitende Komitee, unter Vorsitz des Gouverneurs von Nordholland Dr. A. Röell hatte in geschickter und taktvoller Weise das Arrangement getroffen und in einzelnen Familien der besten Amsterdamer Gesellschaft wurden auswärtige geladene Gäste auf das vornehmste und freundlichste bewirtet. Im Ganzen bleibt dieses Mahler-Fest ein historisches Ereignis von künstlerischer, gesellschaftlicher und internationaler Bedeutung.

Bücherschau

Abrahamsen, Erik. Liturgisk musik i den danske Kirke efter reformationen. 8⁰, 154 S. Kopenhagen 1919, Levin & Munksgaards Forlag. 4 Kr.

Altmann, Wilhelm. Wilhelm Berger-Katalog. Vollständiges Verzeichnis sämtlicher im Druck erschienener Tonwerke und Bearbeitungen Wilhelm Bergers mit Preisangabe nebst systematischem Verzeichnis u. Registern aller Titelüberschriften, Textanfänge u. Dichter, deren Dichtungen Berger vertont hat, nebst einer Würdigung Bergers. 8⁰, 48 S. Leipzig 1920, Friedr. Hofmeister. 3 M.

Das Verzeichnis der Werke Wilhelm Bergers (1861—1911), dessen Inhalt durch den Titel genügend charakterisiert ist, reiht sich im Punkt der Sorgfalt und Zuverlässigkeit ähnlichen früheren Veröffentlichungen Altmanns würdig an; eingeleitet wird es durch eine kurze biographische Skizze Bergers (in der der Todestag B.'s richtig gestellt wird: nicht 16., sondern 15. Jan. 1911) und eine warmherzige, das Wertvollste hervorhebende Würdigung seiner Werke.

Bach-Jahrbuch. 16. Jahrgang 1919. Im Auftrage der Neuen Bachgesellschaft herausgegeben von Arnold Schering. 8⁰, 82 S. mit 2 Bildbeilagen. Leipzig [1920], Breitkopf & Härtel.

[Inhalt: Aug. Halm, Über J. S. Bachs Konzertform. — Rob. Handke, Der neapolitanische Sextakkord in Bachscher Auffassung. — Hans Luedtke, Zur Entstehung des Orgelbüchleins (1717). — Arnold Schering, Das Innere der Leipziger Thomaskirche um 1710. — Zu Hans Bischoffs Bach-Ausgabe. Aus Briefen Dr. Hans Bischoffs an Dr. Wilh. Rust mitgeteilt von Wilh. Altmann.]

Becker, W. J. Gesammelte Beiträge zur Literatur- und Theatergeschichte von Koblenz. 8⁰, 47 S. Koblenz [1920], Krabbensche Buchdruckerei G. m. b. H. 4 M.

Behrend, William. Niels W. Gade. Skriftser: „Mennesker". XIV. 16⁰, 128 S. Kopenhagen 1917, Det Schønbergske Forlag. 1 Kr.

Behrend, W. J. P. E. Hartmann. 16⁰, 96 S. Kopenhagen 1918, Gyldendalske Boghandel.

Beiträge zur Geschichte der Universität Rostock. Aus Anlaß der 500 Jahr-Feier hrsg. u. d. Universität dargebracht v. Verein f. Rostocker Altertümer. 8⁰, 81 S. Rostock 1919. G. B. Leopolds Univ.-Buchh.

[Darin: Gustav Kohfeldt, Studentische Theateraufführungen im alten Rostock (S. 38 bis 51). — Derselbe, Von dem Rostocker Collegium musicum 1758 (S. 64/65)].

Bölsche, Franz. Übungen und Aufgaben zum Studium der Harmonielehre. 6. Aufl. gr. 8⁰, VIII u. 123 S. Leipzig 1920, Breitkopf & Härtel. 3 M.

van den Borren, Charles. Orlande de Lassus. (Les Maîtres de la musique.) 8⁰, 254 S. Paris, F. Alcan. 3.50 Fr.

Briefe von und an Malvida von Meysenbug. Hrsg. von Berta Schleicher. 8⁰, 328 S. Berlin (1920), Schuster & Loeffler. 36 M.

Bülow, Paul. Das Kunstwerk Richard Wagners in der Auffassung Friedrich Lienhardts. 8⁰, 32 S. Stuttgart 1920, Greiner & Pfeiffer. 3 M.

Chamberlain, Houston Stewart. Richard Wagner. 6. Aufl. gr. 8⁰, XVI u. 526 S. mit 1 Bildnis. München 1919, F. Bruckmann. 20 M.

Combarieu, Jules. Histoire de la musique. Tom. III: De la mort de Beethoven au début du vingtième siècle. gr. 8⁰. Paris, Colin. 15 Fr.

Dorph, Sven. Jenny Lindiana till hundraårsminnet. 8⁰, 352 S. Upsala 1919, J. A. Lindblad. 14.50 Kr.

Ernest, Gustav. Beethoven. Persönlichkeit, Leben und Schaffen. Lex. 8⁰, VIII u. 592 S. Mit fünf Bildnissen und einer Schriftprobe. Berlin 1920, Georg Bondi. 25 M.

Franke, F. W. Praktische Übungen in der Harmonielehre (Generalbaß). Lex. 8⁰, 30 S. (Tongers Band-Ausg. Nr. 702). Köln, P. J. Tonger (1920). 2 M.

Frühling des Minnesangs. Mit Bezeichnung der Abweichungen von Lachmann und Haupt und unter Beifügung ihrer Anmer-

kungen neu bearbeitet von Friedrich Vogt. 3. Ausg. gr. 8°, XVI u. 468 S. Leipzig 1920, S. Hirzel. 25 M.

Furuhjelm, E. Jean Sibelius. Hans tondiktning och drag u. hans liv. 8°, 230 S. Stockholm 1917, Bonnier. 5 Kr.

Giacomo, Salvatore di. I Maestri di cappella, i Musici e gl' Istromenti dal tesoro di San Gennaro nei secoli XVII e XVIII. In Napoli, a spese dell' Autore 1920. 8°, 32 S.; Ausgabe von 360 nummerierten Exemplaren. 3 Lire.

Das reizvolle Büchlein des berühmten Gelehrten und neapolitanischen Volksdichters, dessen Gestalt uns Deutschen Karl Voßler durch seine Monographie so nahe gebracht hat, ist ein außerordentlich wertvoller Beitrag zur lokalen Musikgeschichte Neapels, die trotz oder gerade durch Villarosa und Florimo so sehr im Argen liegt, wie die keiner andern Musikstadt Europas von solcher Bedeutung. Giacomo bringt auf Grund der Akten die Listen der Kapellmeister, der Organisten, Sänger und Instrumentalisten an der Kapelle del Tesoro di San Gennaro (im Dom) etwa von der Mitte des 17. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts; unbekannte Namen tauchen auf, aber auch solche von hellstem Glanz, wie der Francesco Provenzales, der von 1686—99 Kapellmeister am Tesoro war, von immer noch hellem, wie die Nicola Fagos (1709—31) und Giacomo Insanguines (1781—95). Die Biographie der neapolitanischen Musiker wird um wichtige Daten bereichert, am meisten die Nicola Fagos, der weder Schüler Scarlattis (Scarlatti war nie Lehrer am Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo), noch Nachfolger Provenzales am C. di Pietà dei Turchini war; er wurde Kapellmeister daselbst erst 1725 und starb wahrscheinlich 1745. Aber auch für die Lebensgeschichte Provenzales — eine Geschichte der Zurücksetzungen —, Alessandro Scarlattis, besonders über seinen merkwürdigen Abgang von Neapel 1704, Pier Ant. Zianis, Cristoforo Caresanas, dessen Todestag (3. Sept. 1709) zum erstenmal festgestellt wird, gibt es reiche Ausbeute. Unter den Sängern befaßt S. di Giacomo sich am eingehendsten mit dem Bassisten Don Bonifacio Pecorone (Petrone), der uns eine kultur- und musikgeschichtlich anziehende, 1729 erschienene Autobiographie hinterlassen hat. A. E.

Girschner, Otto. Musiktheoretische Repetitionen. Ein Hilfsbuch für den Unterricht an Konservatorien, Musikschulen und Lehrerbildungs-Anstalten. kl. 8°, 70 S. Hildburghausen [1920], F. W. Gadow & Sohn. 3 M.

Gmelch, Dr. Joseph. Die Musikgeschichte Eichstätts. 39 S. 8° u. 3 Tafeln. Eichstätt 1914. Ph. Brönner.

Joseph Gmelch, dem wir bereits eine tüchtige Studie über „die Vierteltonstufen im Meßtonale von Montpellier" verdanken, hat hier auf eigenen Forschungen fußend und unter Benutzung der vierbändigen Musikgeschichte Eichstätts, welche Raymund Schlecht hinterlassen hat, einen Abriß des musikalischen Lebens dieser Stadt seit den frühsten christlichen Zeiten zu geben versucht. Der Vortragszweck ließ nur die oberflächliche Berührung der Tatsachen zu. Jedenfalls erkennen wir aber, daß alle Musikinstitutionen, denen wir an den abendländischen Kulturzentren im Laufe der Jahrhunderte begegnen, wie Klosterschulen, Kathedralchöre, Chorknabeninstitute, Schulchöre, fürstliche Kapellen und Stadtmusiken, auch hier anzutreffen sind und zeitweilig in Blüte stehen. Die Instrumentalmusik findet bis in die Nonnenklöster Eingang. Die nur flüchtig, mit wenigen Strichen angelegte Skizze macht den Wunsch nach einer pragmatischen Musikgeschichte Eichstätts aus des Verfassers Feder lebendig. Allerdings müßten dann Schönheitsfehler, wie die Bezeichnung Guidos als der Erfinder des Liniensystems, verschwinden.

J. Wolf.

Hammerich, Angul. Kammermusikforeningen. 1868 — 5 December — 1918. Notitser og Statistik. Med et Bidrag af Anton Svendsen. 8°, 68 S. Kopenhagen 1918. (Nicht im Buchh.)

Hatzfeld, Johannes. Tandaradei. Ein Buch deutscher Lieder mit ihren Weisen aus acht Jahrhunderten. Bearb. u. hrsg. (2. durchges. Aufl.) Lex. 8°, XIV, 330 S. mit 16 Tafeln. München-Gladbach 1919, Volksvereinsverlag. 18 M.

Kalthoff, Franz. Stimmbildung in Sprache und Gesang. Für den unterrichtlichen Gebrauch in höheren Schulen, Konservatorien und ähnlichen Anstalten bearb. 8°, IV und 100 S. Düsseldorf [1920], L. Schwann. 6.50 M.

Karg-Elert, Sigfrid. Die Kunst des Regi-

strierens. Ein Hand- und Nachschlagebuch für Spieler aller Harmoniumsysteme. op. 91. 23. Lfg. 2. Teil: Das Saugluftsystem. S. 209—222 u. 30 S. Notenbeilage. 31,5×24,5 cm. Berlin [1920], C. Simon. 3.20 M.

Rey, Helmer. Arrigo Boito. Hans liv och Kvarlåtenskap. 8°, 82 S. Stockholm 1919, Centraltryckeriet.

Rey, H. Modern operaregi. 8°, 46 S. Stockholm 1919, Nord. Bokhandeln. 1.50 Kr.

Rey, H. Verdis opera Macbeth. Företal och bearbetning för svenska scenen. 8°, 128 S. Stockholm 1919, Abr. Hirschs förlag. 4 Kr.

Kjerulf, Charles. Niels W. Gade i Hundredaaret. 8°, 334 S. Kopenhagen 1917, Gyldendalske Boghandel. 7.75 Kr.

Kjerulf, Ch. Erindringer II. Gift og Hjemfaren (1880—1890). Erinringer fra Firserne. [I. Grön Üngdom. 1858—80. 1915.] 8°, VIII u. 384 S. Kopenhagen 1917, Gyldendalske Boghandel. 7.75 Kr.

Lynge, Gerhardt. Danske Komponister i det 20. Aarhundra des Begyndelse. 8°, XVI u. 536 S. Aarhus 1917, Erik H. Jungs Forlag. 14 Kr.

Marsop, Paul. Auf dem Wege zum Salzburger Festspielhause. 8°, 30 S. Salzburg 1921, Verlag der Salzburger Festspielhaus-Gemeinde.

Merian, Wilhelm. Basels Musikleben im 19. Jahrhundert. 8°, XI u. 238 S. mit Taf. Basel 1920, Helbing & Lichtenhahn. 6 Fr.

Molér, W. Förteckning över Musikalier i Vesterås' Högre Allm. Läroverks bibliotek s. o. m. 1850. 8°, 30 S. Våsterås 1917. [Nicht im Buchh.]

Die **Musikinstrumentenarbeiter**, ihre wirtschaftliche Lage und ihre Organisationsverhältnisse. Protokoll der Verhandlungen der 3. Branchenkonferenz a. 11. u. 12. Jan. 1920 zu Berlin. 8°, 20 S. Berlin (1920), Verlags-Anstalt des Deutschen Holzarbeiter-Verbandes. 1 M.

Nettl, Paul. Musicalia der Fürstl. Lobkowitzschen Bibliothek in Raudnitz. (Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Deutschen in Böhmen, Jahrg. 1920, 1. Heft).

Nielsen, H. Grüner. Vore ældste Folkedanse. Langdans og Polskdans. 8°, VIII u. 100 S. Kopenhagen 1917, Det Schønbergske Forlag. 2 Kr.

Niemann, Walter. Brahms 1.—10. Aufl. Lex. 8°, 437 S. Berlin [1920], Schuster & Loeffler. 25 M.

Nordensvan, Georg. Svensk teater och svenska skådespelare från Gustav III. till våra dagar. 8°. I. Bd. (1772—1842), VIII, 370 S., II. Bd. (1842—1918), XII, 504 S. Stockholm 1917/18, Albert Bonniers förlag. 14 u. 22 Kr.

Palmlöf, Nils Robert. Wie sind die Halbtonbenennungen Cis, Ces usw. entstanden? Eine realetymologische Untersuchung. (Studier tillegnade prof. H. H. W. Tegnér, Lund 1918, S. 555—574.)

Panum, Hortense. Langelegen som dansk Folkeinstrument. Heft 1, 2. 4°, 24 + 24 S. Kopenhagen 1918, Lehmann & Stage. je 2 Kr.

Personne, Nils. Svenska teatern V. Under Karl Johans tiden 1827—1832. 8°, 230 S. Stockholm 1919, Wahlström & Widstrand. 8 Kr.

Sandvik, Ole Mørk. Folke-Musik i Gudbrandsdalen. 4°, VI u. 72 S. mit 128 S. Notenbeilagen. Christiania 1919, A Cammermeyers Forlag.

Sandvik, O. M. Norsk Kirkemusik og dens Kilder. 8°, 88 S. Christiania 1918. Steenske Forlag. 2 Kr.

Scherrer, Heinrich. Eine verlorengegangene Kunst. Wissenswertes über Lauten- und Gitarrenbau. 8°, 43 S. Leipzig 1919, F. Hofmeister. 2 M.

Scherrer, Heinr. Kurzgef. volkstüml. Lauten- und Gitarren-Schule. Eine leichtverständliche Anleitung f. den Selbstunterricht im Akkordieren (auch ohne Notenkenntnis, also nach dem Gehör und nach dem rhythmischen Gefühl) auf der Laute und auf der Gitarre mit Berücksichtigung der Baßgitarre (Schrammel-Gitarre) und Baßlaute, sowie der schwedischen Laute und doppelchörigen Laute. (Hofmeisters Schulen Nr. 1. 31,5×24 cm.) 70 S. Leipzig [1920], F. Hofmeister. 7.50 M.

Söderman, Sven. Melpomene och Thalia. Från Stockholms teatrar. Studier och kritiker. 8⁰, 312 S. Stockholm 1919, Åhlén & Åkerlund. 14 Kr.

Stenström, Matts A. Dansen. dess utveckling från urtiden till danspalatsens tidevarv. 8⁰, 235 S. Stockholm 1918, L. Hökerberg. 22.50 Kr.

Svanberg, Johannes. Kungl. teatrarne under ett halvt sekel. 1860—1910. Personalhistoriska anteckningar. 8⁰, IV u. 204 S. Stockholm 1917, Nord. Familjeboks förlagsakt.-bok. i distr. 6.50 Kr.

Svanberg, Johannes. Kungl. teatrarne under ett halvt sekel. 1860—1910. Personalhistoriska anteckningar II. Scenisca konstnärer 1866—88. 8⁰, IV u. 212 S. Stockholm 1918, Nordisk Familjeboks förlagsakt.-bol. i distr. 10 Kr.

Veröffentlichungen des Beethovenhauses in Bonn. Im Auftrag des Vorstandes hrsg. von Prof. Dr. Ludwig Schiedermair. I. Beethoven über eine Gesamtausgabe seiner Werke. Nachbildung eines unbekannten Schriftstückes aus dem Beethovenhaus mit Erläuterungen von Dr. Max Unger. 4⁰, 12 S. mit einem Faksimile von 4 S. Bonn 1920, Verlag des Beethovenhauses. Für den Buchhandel: Kurt Schroeder, Verlag, Bonn.

Volbach, Fritz. Die Klaviersonaten Beethovens. Ein Buch für jedermann. (Tongers Musikbücherei, 12.–14. Band.) 8⁰, 299 S. Köln (1919), P. J. Tonger. 6 *M*.

Wegelius, Martin. Konstnärs brev. Första samlingen med en inledning av Otto Andersson. 8⁰, 174 S. Helsingfors 1918, Söderström & Co. 13.50 Fmk.

Wolf, Alexander. Praktischer Lehrgang der Harmonielehre. 2 Teile. gr. 8⁰, 131 S. Dresden [1920], C. A. Klemm in Komm. 12 *M*.

Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft

Ortsgruppen

Köln a. Rh.

In Köln ist am 15. Juni 1920 auf Anregung des Unterzeichneten eine Ortsgruppe der DMG begründet worden. Zum Vorsitzenden wurde der Dozent für Musikwissenschaft an der Kölner Universität, Dr. E. Bücken, zum Schriftführer der Konservator des Musikhistorischen Museums von W. Heyer, G. Kinsky, gewählt. Die Sitzungen, Vorträge und kleineren musikalischen Veranstaltungen werden im Heyer-Museum, Worringer Straße 23, abgehalten, das seine Sammlungen an alten Instrumenten usw., sowie seine Bibliothek der Vereinigung zur Verfügung stellt. Aus dem Kreise der Mitglieder der neuen Ortsgruppe wird mit Hinzuziehung von Studenten und Musikfreunden ein Collegium Musicum gebildet. Für das kommende Winterhalbjahr sind größere öffentliche Aufführungen geplant, mit dessen Vorbereitungen schon jetzt begonnen werden soll.

G. Kinsky.

München.

Am 2. Juli hielt Dr. Otto Ursprung einen Vortrag über: „Die lateinischen Osterfeiern und die Anfänge des neueren Dramas, sowie die Frühgeschichte des deutschen Kirchenliedes". Der Redner hat uns folgende Zusammenfassung seines Vortrags zur Verfügung gestellt: „K. Lange hat als erster systematisch die Texte von 224 lat. Osterfeiern gesammelt und nach einer etwaigen Entwicklung geordnet; Wilhelm Meyer-Speier, hat in seinem epochemachenden Werke „Fragmenta Burana" vom philologischen Standpunkt ausgehend die Entwicklungslinien der lat. Weihnachts- und Osterspiele im allgemeinen vorgezeichnet. Die Choralwissenschaft, die hymnologische Forschung und die Liturgik vermögen nun neues Licht in die Frage nach den lat. Osterfeiern, die älter sind als die weihnachtlichen dramatischen Aufführungen, zu bringen.

Die ganze Entwicklung geht vom Tropus „Quem quaeritis, o christicolae etc." aus. Ursprünglich als Tropus zur Ostermesse verwendet und als solcher in einem Tropar aus St. Martia

(in Limoges) 933—936 zum ersten Male bezeugt, wurde er dann in der Osternacht am sog. Hl. Grab mit verteilten Rollen vorgetragen und erhielt dadurch dramatischen Charakter (I. Typus der Osterfeiern). Trotz des vereinzelten Auftretens der Osterfeier in Frankreich, Spanien, England und Italien sind sichtlich ihr eigenstes Gebiet die Schweiz und, in zwei Ästen sich ausbreitend, Süddeutschland und die rheinischen Lande bis in die Niederlande hinab. — In Süddeutschland erfährt dann der Text eine Umdichtung (mit dem charakteristischen Satze „Quem quaeritis, o tremulae mulieres, in hoc tumulo plorantes?“); nicht eine Erweiterung, Anschiebung einer neuen Szene von außen her wird maßgebend, sondern eine Entwicklung von innen heraus; formell nähert man sich unter Abrücken vom Tropus der kirchlich tradionellen Antiphon (II. Typus). Beide Texte der Frauenszene am Grabe, durch verschiedentliche antiphonische Zusätze erweitert, gehen von nun an nebenher, wobei Süddeutschland den II. Typus bevorzugt, Frankreich den I. Typus beibehält, die rheinischen Lande beide Textformen verwenden. — Die angeschobene, spezifisch deutsche Apostelszene, der sog. Apostellauf, gelangte nie zu sonderlicher Bedeutung. Dagegen brachte die Verwendung der Sequenz Victimae paschali, anscheinend wieder von Deutschland ausgehend, eine kräftige Gestaltung des Schlusses durch gesteigerte Dialogisierung. Noch einmal ist es also die literarische Bewegung der Tropen und Sequenzen, welche die dramatische Osterfeier mit ihrem geistigen Gehalte nährt; in der Folge aber machen die Reimpoesie (Hymnenstrophe und Zehnsilberstrophe) immer stärker ihre Rechte geltend.

Eine prächtige Steigerung wurde erreicht durch Anschiebung einer Magdalenenszene, der ersten Soloszene (Frauenszene am Grab mit Magdalenenszene bilden III. Typus). Diese Magdalenenszene in den uns erhaltenen Formen ist wesentlich beeinflußt von der Mystik und der inzwischen erstarkten schauspielerischen Kunst; sie ist eingestellt auf die Frauenpsyche, wie auch ihre Durchführung vielfach Frauen zugewiesen war. Dichterisch zerfällt sie in zwei Teile: in Magdalenenklage und Erkennung des Auferstandenen, ferner in Proskynesis und Weisung Christi. Das Material zu diesem zweiten Teil lieferten das Trishagion der Karfreitagsliturgie und die Reimdichtung Prima quidem etc. Dramaturgisch ist die Magdalenenszene durch die Weisung Christi verknüpft besonders mit der statio, welche dem Hauptgottesdienst des Ostertages voranging, und die Osterfeier ist in der Liturgie noch einmal fester verankert. Die Magdalenenszene hat mehrere Textgestaltungen durchgemacht. Ihre ursprüngliche Form jedoch kennen wir nicht mehr; vielleicht dürfen wir in gewissen Sequenzen, welche die Osterereignisse in ungemein plastischer Weise besingen, darunter eine aus Ivrea (aufgezeichnet 1001—1010) und unser Victimae paschali (aus der ersten Hälfte des XI. Jahrhunderts) einen Niederschlag von italienischen dramatischen Darstellungen einer Magdalenenszene erblicken. Sicher ist W. Meyers Datierung ihrer Entstehung im 13. Jahrhundert zu spät und hält dessen Versuch die Urform derselben herauszuschälen bei einer musikalischen Untersuchung nicht stand. Wir müssen, zumal wenn wir die Osterspiele, den Benediktbeurer „Antichrist“ usw. berücksichtigen, vielmehr eine sehr rasche Entwicklung der Osterfeiern annehmen. — Die Anfügung weiterer Szenen (Krämerszene, Wächterszene, Vorhöllen- und Teufelsszene usw.) sprengen den Rahmen der liturgischen „Osterfeier“; es wird zum selbständigen „Osterspiel“.

Die einzelnen Etappen des Weges, auf dem die schauspielerische Kunst an den lat. Osterfeiern groß geworden, verraten uns die den Texten beigegebenen Rubriken. Sie beziehen sich auf die Zuweisung der Textworte auf Halbchöre und Einzelpersonen, die notwendigen Aktionen, auf abgetönten gesanglichen Vortrag, Gewandung und Kostümierung. Auch noch bei dem Hervortreten von Personengruppen und Solisten fallen dem Chore bedeutungsvolle Aufgaben zu. — Hervorragenden Anteil an der geflissentlich angestrebten realistischen Darstellung haben die clerici vagantes.

Das Resultat der bisherigen Entwicklung war, daß die Kirche, bzw. die abendländische Kulturwelt wieder ein Drama hatte, nachdem ja das antike Drama untergegangen war.

Das Volk hatte Anteil an der Osterfeier mit dem abschließenden deutschen Lied „Christ der ist erstanden“, welches eben für die Osterfeier und in nächster Nähe der Sequenz entstanden ist, und zwar allem Anschein nach zu Anfang des 12. Jahrhdts. in österreichischen oder noch wahrscheinlicher, bayerischen Landen. Von den Osterfeiern gingen noch mehrere andere Anregungen für das deutsche Kirchenlied und Kunstlied aus.

Zu jedem der III Typen sind uns auch in genügender Anzahl die Gesänge erhalten. In

ihrer musikalischen Struktur nehmen die beiden ersten Typen eine meist syllabische, mit Melismen nur leicht geschmückte antiphonische Haltung an. Der I. Typus wird äußerlich gekennzeichnet durch die öftere Wiederkehr einer zweimalig ansteigenden Terz (zerlegter Dreiklang), weist eine leichte, naiv anmutende Melodik auf und gibt auf engstem Raum ein recht ansprechendes musikalisches Situationsgemälde. Der II. Typus, nicht nur textlich, sondern auch musikalisch eine Neuschöpfung, charakterisiert sich durch einen schwerer lastenden Stil mit tragischen Akzenten; der Hauptnachdruck ist hier von der Form wegverlegt nach der Seite des Ausdrucks und der Stimmung. In dieser musikalischen Charakteristik liegt wohl ein hauptsächlicher Grund, warum Frankreich den I. Typus, Süd-Deutschland den II. Typus bevorzugt; noch mehr: wir dürfen wohl auch den Schluß ziehen, daß Frankreich die Heimat des Ostertropus ist. In der musikalischen Fassung des III. Typus regt sich die Selbständigkeit der Verfasser noch stärker als in der literarischen. Unseren Untersuchungen für diesen Typus lag die Osterfeier von Notteln (ausgehendes XIV. Jahrhundert) zu Grunde. Nicht nur textlich, sondern auch melodisch und tonartlich weist die sehr schöne Magdalenenszene auf eine neue Zeit hin, weiß kunstreiche Formgebung mit Vertiefung des Ausdrucks zu verbinden. Ein Vergleich einerseits mit französischen liturgischen Dramen, welche bereits zahlreiche anscheinend den Scholaren abgelauschte Elemente in die Melodie aufgenommen haben, andrerseits mit dem Ordo virtutum der hl. Hildegard, welcher in einer für dramatische Zwecke ungeeigneten Weise dauernd einen hochpathetischen Ton einhält, rückt unsere Osterfeiern erst recht in hellstes Licht.

Was diesen Melodien ihre besondere historische Stellung zusichert, ist ihr Charakter als dramatische Monodie. Die Lösung des Problems des Musikdramas auf völlig anderer Grundlage, als es später die Florentiner Camerata getan, ist in ihrer Art überraschend großartig gelungen. — Als die lateinischen Osterfeiern untergingen, da blühte in der Entwicklungsreihe Osterfeier — Marienklage — Sepolcri eben wieder eine neue Kunstform auf, das Oratorium.

Die Osterfeier von Notteln wurde nun anschließend von Frau Hauptlehrerin Brandl und dem Referenten mit verteilten Rollen vorgetragen.

NB. Der Referent bittet dringend, zur Vervollständigung seiner Arbeit (Verbreitung der Osterfeiern in Norddeutschland u. a. m.) etwa vorkommende und bei Lange, „Die latein. Osterfeiern" (München 1887) nicht abgedruckte Osterfeiern nach Text und Melodie ihm gütigst mitzuteilen."

Einstein.

Mitteilungen

Der a. o. Professor an der Münchener Universität Dr. Theodor Kroyer hat einen Ruf auf die etatsmäßige a. o. Professur für Musikwissenschaft an der Universität Heidelberg erhalten und angenommen.

Prof. Dr. Arthur Prüfer in Leipzig feierte am 6. Juli seinen 60. Geburtstag. Es ist in diesen Blättern kaum nötig, auf seine Verdienste um unsere Wissenschaft hinzuweisen, vor allem auf seine Schein-Biographie und namentlich auf die seinem Opfersinn und seiner Begeisterung zu dankende Gesamtausgabe der Werke J. H. Scheins.

Priv.-Doz. Dr. Ernst Bücken in Köln hat vom preußischen Kultusministerium einen Lehrauftrag für Musikgeschichte an der Technischen Hochschule zu Aachen erhalten.

An der Münchener Universität hat Dr. Kurt Huber, Hilfsassistent am Psychologischen Institut, sich als Privatdozent für Psychologie habilitiert.

Dr. Wilibald Gurlitt ist zum etatsmäßigen Extraordinarius und Direktor des Seminars für Musikwissenschaft an der Universität Freiburg i. Br. ernannt worden. Freiburg ist damit die zweite badische Universität, an der sich die Musikwissenschaft einen festen, den übrigen Disziplinen ebenbürtigen Sitz erobert hat.

Der Oberspielleiter der Staatsoper in Berlin, Dr. Franz Ludwig Hörth, wurde zum Leiter der staatlichen Opernschule und zum Abteilungsvorsteher der Hochschule für Musik ernannt. Das Ministerium hat ihm die Amtsbezeichnung Professor verliehen.

Am 12. Mai 1920 ist in Olsberg i. W. überraschend schnell, in seinem 47. Lebensjahr, Dr. Karl G. L. Storck gestorben; er hat sich um die popularisierende Musikliteratur seine Verdienste erworben.

Das Konservatorium der Musik zu Leipzig hat sich eine Opernschule angegliedert, die am 1. Oktober ihre Tätigkeit beginnen wird. Sie befaßt sich mit der praktischen Ausbildung von Sängern und Sängerinnen, sowie von Dirigenten in mindestens zweijährigem Kursus; als Lehrkräfte wurden gewonnen: Prof. August Proft, Kapellmeister Bernhard Porst und Kammersänger W. Soomer; die Gesamtleitung liegt in den Händen von Prof. Otto Lohse.

Das Institut für musikwissenschaftliche Forschung in Bückeburg hat vom 19.—21. Juni seinen vierten Stiftungstag begangen. An neuen Veröffentlichungen wurden u. a. in Aussicht genommen: Forschungen zur Geschichte der Musik in Bückeburg; die Erweiterung der Ausgabe der gesammelten Werke Friedrich Bachs zu einer Ausgabe der Musik Alt-Bückeburgs. Ferner wurde beschlossen die Bildung eines besonderen Ausschusses für die Schaffung von Leitfäden für den musikwissenschaftlichen Universitätsunterricht und die möglichste Berücksichtigung der vergleichenden Musikwissenschaft. Zu geschäftsführenden Senatoren für das laufende Jahr wurden Prof. Dr. Fr. Ludwig und Prof. Dr. Joh. Wolf gewählt, zu ordentlichen Mitgliedern Prof. Dr. Curt Sachs und Dr. Alfr. Einstein. Der Jahresbericht des Direktors des Forschungsinstituts Prof. Dr. C. A. Rau konnte u. a. die erfolgte Durchsicht und Aufnahme von Archivalien und Musikalienbeständen der Niederlausitz, der Fuggerschen Kanzlei in Augsburg, der hannoverschen Archive und Bibliotheken und thüringischer Musikstätten feststellen. In der photographischen Abteilung des Instituts, die es sich zur Aufgabe gemacht hat, allmählich alles im In- und Ausland befindliche Material an wichtigeren Denkmälern und Archivalien zur deutschen Musikgeschichte in photographischer Reproduktion zusammenzutragen, wurden u. a. die Tafeln von Ganassis Regola Rubertina (1643) in Bologna vollendet. Besonderes Interesse erweckte die von Prof. Max Seiffert (Berlin) gehaltene Rede über „Aufgaben und Ziele des Fürstlichen Instituts“, worin ausgeführt wurde, wie das Institut, nachdem es vermocht, dem Ansturm der Zeitereignisse zu trotzen, im reichen Schatz der Landesmusikgeschichte früherer Zeiten wurzelnd, als Hort einer neuen, von Besonnenheit und Verinnerlichung getragenen Musikkultur in der Verwirklichung seiner Bildungsideale seine höchste Aufgabe zu erblicken habe. Die musikalisch-praktische Ergänzung der Tagung bildete ein historisches Kammerkonzert mit Werken zweier alter Bückeburger Meister, des Giovanni Serini, „Kompositeur“ des Grafen Wilhelm zu Schaumburg-Lippe, und Friedr. Bachs (1732—1795), des sog. „Bückeburger Bachs“, das unter Leitung von Dr. Herm. Matzke (Breslau), sowie unter Mitwirkung von Prof. Dr. Schünemann, dem Direktor der staatlichen Hochschule für Musik zu Berlin (Flöte), des ausgezeichneten Bachsängers Georg A. Walter (Berlin) und tüchtigen einheimischen Kräften vor sich ging. Das Kammerorchester wurde von dem städtischen Orchster (ehemal. Hofkapelle) gestellt.

Der vom Bückeburger Institut für musikwissenschaftliche Forschung ausgesetzte Preis für die beste musikwissenschaftliche Arbeit der letzten drei Jahre ist Prof. Dr. Johannes Wolf für den zweiten Band seines „Handbuchs der Notationskunde“ verliehen worden.

Anläßlich der Wiener Musikfestlichkeiten im Mai und Juni hat die Direktion der Wiener Hofbibliothek in den Räumen des großen Prunksaales eine Ausstellung ihrer wichtigsten und kostbarsten auf die Geschichte der Musik wie des szenischen Ausstattungswesens sich beziehenden Handschriften, Drucke, Kupferstiche usw. veranstaltet. Bei den an der Wiener Hofbibliothek in diesem Jahre eingeführten Vortragsreihen, denen die Bestände der Anstalt zu Grunde liegen, haben sich die beiden Beamten der Musiksammlung beteiligt: Dr. Robert Lach mit „Ausgewählten Kapiteln der Musikgeschichte“; Dr. Robert Haas mit Vorträgen über die Wiener Oper im 17. Jahrhundert.

Die Société Française de Musicologie hat eine neue Vorstandschaft gewählt: Julien Tiersot (1. Vors.), Elie Poirée (2. Vors.), Ch. Bonnet (Schriftf.), Ch. Martin (Schatzmeister), M.-E. Pereyra (Beisitzer der beiden letzteren); Ausschuß: die Herren Gabriel, Gastoué, L. de la Laurencie, M. Prunières, Th. Reinach, de Saint-Foix.

Die Witwe Max Regers, Frau Elsa Reger, hat in Jena ein Max Reger-Archiv gegründet, das am 2. Juli eingeweiht wurde, und dessen vornehmlicher Zweck die möglichst lückenlose Samm-

lung der handschriftlichen Hinterlassenschaft Regers, seiner Noten-Autographe und Briefe sein soll. Verwalter des Archivs ist Univ.-Musikdirektor Rudolf Volkmann.

Die in Graz verstorbene Gründerin der Liszt-Stiftung in Weimar, Prinzessin Marie von Hohenlohe, hat der vom Allg. Deutschen Musikverein verwalteten Stiftung den gesamten Briefwechsel Liszts mit ihrer Mutter, der Fürstin Caroline von Sayn-Wittgenstein, vermacht.

Der Akademische Musikverein Tübingen hat unter der Leitung von Univ.-Musikdirektor Karl Hasse am 23. Juni ein Konzert in der Stiftskirche abgehalten, in dem u. a. Motetten von Schütz und Hammerschmidt, die 10stimmige Weihnachtsmotette „Ehre sei Gott in der Höh" von J. H. Schein und Bachs Motette „Jesu meine Freude" zur Aufführung gelangten.

Eine Sammlung von 15 bisher unveröffentlichten Briefen Richard Wagners an Hofrat Lorenz v. Düfflipp, den Sekretär König Ludwigs II. von Bayern, aus den Jahren 1869—77 ist in den Besitz des Antiquariats Karl W. Hiersemann in Leipzig gelangt.

Das Textbuch zu Glucks „Betrogenem Kadi". Ich konnte kürzlich (S. 63 u. 255 ds. Jhgs.) die glückliche Auffindung der vollständigen Orchesterpartitur von Glucks „Betrogenem Kadi" anzeigen. Herr Kinsky, der Konservator des Musikhistorischen Museums in Köln, macht mich liebenswürdiger Weise darauf aufmerksam, daß das Musikhistorische Museum das handschriftliche Textbuch enthält, und zwar anscheinend im Autograph des Übersetzers André. Es enthält zahlreiche Korrekturen, die meist auf die Fassung der Partitur hinauslaufen. Unter den Korrekturen findet sich die Namensänderung der Ali, des schieläugigen, buckeligen Scheusals, mit dem der lüsterne Kadi angeführt wird. Der Name Ali ist im Textbuch nachträglich an allen Stellen durchgestrichen, und in „Omega" geändert. In der Partitur dagegen steht durchweg Aly. Gluck hat diese Rolle, um die derbkomische Wirkung zu erhöhen, einem Tenor gegeben. Leider hat die Fuchssche Bearbeitung, in der das Werk auf unserer Bühne zu erscheinen pflegt, aus der „Omega" einen Sopran gemacht. Es ist, als ob man Gluck nicht für salonfähig hielte! Die aufgefundene deutsche Partitur von 1783 gibt die Rolle, wie die französische uns nur in Singstimmen, Geige und Baß (ohne Ouvertüre) erhaltene Partitur, einem Tenor, worauf ich bei dieser Gelegenheit ausdrücklich hinweisen möchte. Es ist eine interessante Umkehrung der ästhetischen Wirkung der Kastratenstimme, die den Mann gleichsam stilisiert, während hier die unweibliche Scheußlichkeit grotesk charakterisiert wird.

Der handschriftliche deutsche Text ist natürlich schon deshalb wertvoll, weil wir dadurch erfahren, was 1783 aufgeführt worden ist. Die ganze äußere Handlung bewegt sich im gesprochenen Dialog, wie in der opera seria im Rezitativ. Das gedruckte französische Textbuch ist mit der Schatzschen Bibliothek Bestandteil der Kongreßbibliothek in Washington geworden und uns dort vorderhand kaum zugänglich. Ob ein gedrucktes deutsches Textbuch von 1783 existiert, ist mir nicht bekannt. Die Handschrift im Musikhistorischen Museum Köln hat auf dem Titelblatt ausdrücklich die Jahreszahl 1783. Dr. Max Arend.

Juli	Inhalt	1920

Schriftleitung: Dr. Alfred Einstein, München, Cuvilliésstraße 13
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig, Nürnberger Straße 36/38

Zeitschrift für Musikwissenschaft

Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft

Elftes Heft | 2. Jahrgang | August 1920

Erscheint monatlich. Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos, für Nichtmitglieder 24 Mark, Einzelhefte 2 Mark

Die Rhythmik der byzantinischen Neumen

Von

Egon Wellesz, Wien

Die Studien über den Kirchengesang im byzantinischen Reiche sind, wie alle Arbeiten über mittelalterliche Musik, völlig von der Frage der Entzifferungsmöglichkeit der Tonschrift abhängig. Die paläographische Forschung muß für eine Übertragung dieser Gesänge aus der eigenartigen Zeichenschrift in unsere moderne Notenschrift vorerst die einwandfreie Grundlage schaffen. Infolge des Umstandes, daß die Zeichen der byzantinischen Notation Intervallbedeutung und keinen festen Tonwert haben, ist es nur möglich, lückenlos erhaltene Melodien zu übertragen; die Entzifferung von Fragmenten ist unmöglich: die Unleserlichkeit oder der Ausfall eines einzigen Tonzeichens können unter Umständen die Lesbarkeit der ganzen Melodie in Frage stellen.

Um die Übertragung vornehmen zu können, muß dreierlei festgestellt sein:

1. Die Tonalität der Melodie,
2. Die Intervallbedeutung der Tonzeichen,
3. Die Rhythmik der Tonzeichen.

Es muß daher vorerst untersucht werden, inwieweit nach dem gegenwärtigen Stande der Forschung eine Übertragung der byzantinischen Tonzeichen in unsere Notation möglich ist, und ob bei diesen Übertragungen die Forderungen nach richtiger Lösung der Tonalität der Melodien, sowie der Intervallbedeutung der einzelnen Zeichen und ihrer rhythmischen Interpretation erfüllt werden können. Nun sind in den letzten Jahren eine Reihe von Arbeiten über den byzantinischen Kirchengesang erschienen, welche sich mit der Entzifferung beschäftigt haben. Hierbei zeigte es sich, daß keine Einigkeit bezüglich der Tonalität und Rhythmik zustande gekommen ist; daß sogar die Auflösung von kombinierten Neumen verschiedenartig aufgefaßt wurde, so daß das rein melodische Bild in allen Übertragungen, die von den gleichen Melodien hergestellt wurden, von einander differiert[1].

Für die bisherigen Übertragungsversuche bestand das wesentlichste Hilfsmittel in einer, in zahlreichen Musikhandschriften enthaltenen, theoretischen Abhandlung über die Zeichen der spätbyzantinischen Epoche. Die hier enthaltenen Erklärungen und Regeln

[1] Man vergleiche dazu H. Riemann, Neue Beiträge zur Lösung der Probleme der byzantinischen Notenschrift. Leipzig 1915, S. 11.

stimmen auch für die Zeichen der mittleren Epoche. Durch diese theoretische Unterweisung ist es möglich, die Konturen der Melodie mit völliger Sicherheit zu bestimmen, die Ausführung des Details bleibt aber infolge einiger Unklarheiten, welche die erwähnte Auflösung kombinierter Tonzeichen betreffen, im Dunkel und bringt die Divergenzen der einzelnen Forscher in der Übertragung hervor; sie sind in manchen Fällen unbedeutend — besonders bei syllabischen Gesängen — in anderen ganz beträchtlich — vor allem bei reich melismatischen Gesängen. Immerhin kann man aber, da das Gerüst feststeht, den Bau der Melodien überblicken.

Dagegen ist die Art und Bedeutung der frühbyzantinischen Neumen eine von denen der mittleren und späten Epoche völlig verschiedene. Hier klafft eine Lücke, die durch keine theoretische Erklärung überbrückt wird. Vom paläographischen Standpunkte aus muß daher die Entzifferung dieser Tonschrift, solange sich nicht eine theoretische Erklärung findet oder durch Vergleichung sichere Grundlagen der Übertragung gewonnen werden können, als unlösbar betrachtet werden[1].

Eine Lösung des Gesamtproblems der byzantinischen Notationen dadurch zu erzielen, daß man von den einfachsten Formen der Notation zu immer komplizierteren vordringt — wie dies etwa bei sprachgeschichtlichen Denkmälern der gangbarste Weg wäre — kann nicht ins Auge gefaßt werden. Man muß im Gegenteil bei den kompliziertesten Formen beginnen, weil einerseits eine brauchbare theoretische Erklärung dieser Zeichen vorliegt, andrerseits die lebendige Tradition der Gesänge, welche in spätbyzantinischer Zeichenschrift notiert sind, bis zur Gegenwart fortdauert.

Während nun die Arbeiten von Fleischer[2], Riemann[3] und Tillyard[4], derjenigen Forscher, welche bisher sich am ernsthaftesten und ausführlichsten mit der Übertragung byzantinischer Gesänge in unsere Notenschrift beschäftigt haben, ausschließlich auf der Verwertung der in der Ψαλτικὴ τέχνη enthaltenen Regeln beruhen, haben Thibaut[5] und Rebours[6] mehrere Traktate veröffentlicht, die eine wesentliche Ergänzung zur erstgenannten Abhandlung enthalten. Aus ihnen gewinnen wir eine deutliche Vorstellung, welche rhythmische Bedeutung den einzelnen Zeichen der byzantinischen Notation innewohnt, sie liefern uns aber auch den Schlüssel zum Verständnis des komplizierten Systems dieser Notierung und zeigen, daß hier keine willkürliche Anhäufung von Zeichen vorliegt, sondern der planmäßige Ausbau einer logisch begründeten Notierungsweise, die uns ermöglicht, sowohl die feineren Linien der Melodie als auch ihre rhythmische Gliederung genau zu erkennen und in unserer Notenschrift auszudrücken[7].

---

[1] Näher ausgeführt in meiner Besprechung von H. W. J. Tillyard, The Problem of Byzantine Neumes in der WZKM.

[2] O. Fleischer, Neumen-Studien III. Die spätgriechische Tonschrift.

[3] H. Riemann, Die byzantinische Notenschrift und Neue Beiträge zur Lösung der Probleme der byzantinischen Notenschrift.

[4] H. J. W. Tillyard, A musical study of the Hymns of Casia. Byz. Zeitschrift XX. — Greek Church Music. The Musical Antiquary II. — Studies in Byzantine Music. ibid. IV. Genaue Literaturnachweise in meiner Abhandlung: Die Kirchenmusik im byzantinischen Reich. Oriens Christianus 1916.

[5] J. Thibaut, Traité de Musique Byzantine. Revue de l'Orient chrétien. Tome VI. — Monuments de la Notation Ekphonétique et Hagiopolite de l'Eglise Grecque.

[6] J. Rebours, Quelques manuscripts de musique byzantine. Révue de l'Orient chrétien. T. IX. X.

[7] Man vgl. dazu meine Abhandlung: Zur Entzifferung der byzantinischen Notenschrift. Untersuchungen über die Bedeutung der byzantinischen Notenzeichen der mittleren und späten Epoche. Oriens Christianus N. S. VII.

Fleischer, Riemann und Tillyard stimmen bei ihren Übertragungen insoweit überein, als sie das Melodiegerüst in der gleichen Weise aufbauen. In der Anlage des ornamentalen Schmuckes dieses Gerüstes gehen aber ihre Ansichten weit auseinander.

Fleischer geht am primitivsten vor: er berücksichtigt bei der Übertragung nur diejenigen Zeichen, die einen Intervallschritt ausmachen und summiert auch häufig eine schrittweise Bewegung zu einem Intervallsprung. Damit war die korrekte Grundlage für eine Übertragung geschaffen, aber nicht mehr als dies. Unschwer ergab es sich dem Betrachter, daß die Schreiber sich ihre Arbeit erleichtert hätten, wenn nur dieser Sinn in den Zeichen gelegen wäre.

Von diesen Erwägungen ausgehend hat Riemann versucht, die Zeichen aufzulösen und auch rhythmisch zu interpretieren, wodurch der Gegensatz von Fleischers Methode erreicht wurde: ein Übermaß des Melodischen und ein Anhäufen von Figuren auf einen Zeitteil, wie es kaum im Bereich des Ausführbaren gelegen sein konnte.

Tillyard sucht nun zwischen beiden Extremen zu vermitteln. Seine Ausarbeitungen machen den zwingendsten Eindruck, besonders seitdem er die rhythmische Auslegung der Zeichen im Sinne Riemanns und die von seinem Lehrer Ugo Gaisser übernommene Tonartentheorie hat fallen lassen. Aber auch er behandelt die Zeichen mit einer gewissen Willkür gegenüber den Regeln, die in den theoretischen Schriften enthalten sind.

Daß alle diese Versuche, die byzantinischen Zeichen zu übertragen, scheiterten, und scheitern mußten, scheint mir in der verfehlten Einstellung zur Frage nach dem Ursprung der Zeichen zu liegen, an dem Festhalten an der Ansicht, als ob in den Texten und der Musik eine Fortsetzung der klassischen Dichtung und Musik vorliege.

Um dem Priester beim Gottesdienst den gesangsartigen Vortrag zu erleichtern, bediente man sich ursprünglich eines Systems einfacher akzentartiger Punkte und Striche, welche in die für den lauten Vortrag — εκφώνησις — bestimmten Texte eingetragen waren. Auf dieses Zeichensystem machten zuerst Tzetzes[1] und später J. Thibaut[2] aufmerksam, der darauf seine These gründete, daß die Neumen des lateinischen Gesanges ebenso wie die aller frühen christlichen Konfessionen sich von dieser aus Byzanz stammenden Zeichenschrift herleiten ließen. Ich habe die Unrichtigkeit dieser Behauptung an mehreren Stellen widerlegt[3]. Eine Untersuchung der uns erhaltenen orientalischen Notationssysteme läßt vielmehr darauf schließen, daß diese für den kantillierenden Vortrag erfundene Zeichenschrift orientalischen und vorchristlichen Ursprungs ist. Sie findet sich gleicherweise in byzantinischen, armenischen, syrischen, koptischen, äthiopischen Handschriften und in den in Zentralasien aufgefundenen soghdischen Fragmenten, wie in indischen, siamesischen und tibetanischen Texten[4]. Jede Theorie also, die von dem Grundsatze ausgeht, als seien die Neumen

---

[1] Ἡ ἐπινόησις τῆς παρασημαντικῆς τῶν κατὰ τὸν μεσαιῶνα λειτουργικῶν καὶ ὑμνολογικῶν χειρογράφων τῶν ἀνατολικῶν ἐκκλησιῶν. Πάρνασσος 1885.

[2] J. Thibaut, Origine Byzantine de la Notation Neumatique de l'Eglise Latine. Paris 1907.

[3] Vgl. meine Artikel: Der Ursprung des altchristlichen Kirchengesanges, Österreichische Monatsschrift f. d. Orient 1915, S. 302. — Die Kirchenmusik im byzantinischen Reiche, Oriens Christianus 1916. — Die Erforschung des byzantinischen Hymnengesanges, Zeitschrift für die österreichischen Gymnasien 1917, Heft 1 u. 2. — Probleme der musikalischen Orientforschung, Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 1918.

[4] Über dieses Material, das im Museum für Völkerkunde in Berlin sich befindet, wird an anderer Stelle berichtet werden. Für die photographische Aufnahme ausgewählte Beispiele aus den soghdischen, siamesischen und tibetanischen Texten bin ich Herrn Prof. Dr. A. von Le Coq zu besonderem Danke verpflichtet.

reichsrömischen, byzantinischen oder syrisch-palestinensischen Ursprungs, geht an der Tatsache vorbei, daß es sich bei dieser Zeichenschrift um ein über ganz Asien verbreitetes und unabhängig vom Christentum bestehendes System handelt, das allgemein bei den feierlichen Lesungen in Übung war.

So wie aber das musikalische Notationssystem aus Asien nach Byzanz drang, so war es auch mit der Liturgie und den bei ihr gebräuchlichen Gesängen und Melodien[1]. Sie sind entweder orientalischen Ursprungs oder nach Art schon vorhandener orientalischer Gesänge neu erfunden; keineswegs setzen sie aber die Tradition der Antike fort.

Selbst Forscher, die einen so tiefen Einblick in die byzantinische Dichtung hatten, wie W. Christ[2] und K. Krumbacher[3] sind in ihren metrischen Arbeiten über den Zusammenhang der byzantinischen Metrik mit der syrischen und die Unmöglichkeit, erstere aus der klassisch-antiken zu erklären, nicht im Klaren[4]. Erkennt man aber, daß in der byzantinischen Metrik die Quantität der Silben gar keine Rolle spielt und alle Silben gleichwertig gezählt werden, so fällt damit die ganze kunstvolle Aufstellung, die Christ in der Einleitung der Anthologie vorgenommen hat, fallen die Strophenparadigmen von Krumbacher und es bleibt die einfache Tatsache bestehen, daß die Melodie der ersten Strophe das Maßgebende war, nach der alle andern Strophen erfunden wurden, ohne daß die Sänger an metrische Probleme auch nur dachten.

Bei der Interpretation der byzantinischen Neumen darf man sich daher nicht verleiten lassen, antike Begriffe auf sie anwenden zu wollen, sondern muß sie paläographisch entwickeln.

* * *

Nach der Lehre der Papadiken[5] sondern sich die Intervallzeichen in zwei Gruppen, in Σώματα (Körper) und Πνεύματα (Geister). Die Somata bewegen sich schrittweise, die Pneumata sprungweise. Die Somata führen die Sekundschritte auf- oder abwärts aus; die Pneumata die Terz- und Quintsprünge. Daneben gibt es Zeichen, die weder Soma noch Pneuma sind: es sind dies zwei nacheinander fallende Sekunden, die ein Terzintervall ergeben, das aber schrittweise erreicht wird, und das Ison, das Zeichen der Tonwiederholung. Da es weder Schritt noch Sprung ist, ist es ebenfalls weder Soma noch Pneuma.

Zu dieser Zeichengruppe tritt im Laufe des 17. Jahrhunderts eine neue Gruppe hinzu. Es sind die Zusatzzeichen, die großen Zeichen (μεγάλα σημάδια) oder die

---

[1] Es ist das große Verdienst A. Baumstarks, im „Oriens Christianus" eine Halbjahrschrift für Liturgie- und Kunstforschung geschaffen zu haben, die allen Untersuchungen, die sich mit den Wurzeln der christlichen Kultur beschäftigen, Raum gibt, so daß man durch seine eigenen Arbeiten über die Liturgie, wie die anderer Forscher über verwandte oder zugehörige Gebiete, über die Probleme und die Problemstellung umfassend orientiert ist.

[2] W. Christ, Anthologia Graeca carminum Christianorum. De rhythmicis regulis carminum Byzantinorum.

[3] K. Krumbacher, Studien zu Romanos 1898; Umarbeitungen bei Romanos 1899; Romanos und Kyriakos 1901 usw.

[4] Vgl. dazu meine Ausführungen in „Die Erforschung des byzant. Hymnengesanges." Zeitschrift für die österr. Gymnasien 1917, Heft 1 u. 2.

[5] In den nachfolgenden Abschnitten gebe ich die Untersuchungen wieder, die ich in anderer Form in dem Artikel „Zur Entzifferung der byzantinischen Notenschrift" im „Oriens Christianus", Bd. VII, veröffentlicht habe. Da aber diese, für die Kunde des christlichen Orients bestimmte Publikation in den Kreisen der Musikhistoriker wenig bekannt ist und auch nicht in vielen Bibliotheken sich findet, glaube ich nichts Überflüssiges zu tun, wenn ich das Wesentliche der dort geführten Untersuchungen an dieser Stelle wiederhole.

großen Hypostasen (μεγάλαι ὑποστάσεις) genannt. Sie haben keine Intervallbedeutung — obwohl einige von ihnen in früheren Stadien der Notation eine solche hatten — sondern bestimmen Ausdruck, Dynamik und Rhythmik der Melodie. Aus der Zusammenstellung der Intervallzeichen und der hauptsächlichsten Hypostasen ergibt sich die folgende Tabelle. Sie enthält A. die Gruppe der Intervallzeichen (φωνητικὰ σημάδια oder ἔμφωνα σημάδια) und die Zusatzzeichen (μεγάλα σημάδια oder ἄφωνα σημάδια). Das Ison wird beiden Gruppen zugezählt.

Ison ⏝, Zeichen der Tonwiederholung

A.

I. Somata

Sekundschritte aufwärts:

Oligon — Oxeia — Petastē — Dyo Kentemata — Pelaston — Kuphisma

Sekundschritte abwärts:

Apostrophos — Dyo Apostrophoi

II. Pneumata

Aufwärts: Kentema (Terz) — Hypselē (Quint)

Abwärts: Elaphron (Terz) — Chamilē (Quint)

III. Weder Soma, noch Pneuma

Aporrhoē (Terz abwärts) — Kratemohypporrhoon (Terz abwärts)

B.

Bareia

Diplē — Parakletikē — Kratema — Kylisma

Gorgon — Argon — Antikenoma — Tzakisma

Xeron Klasma — Parakalesma — Apoderma

Seisma — Klasma mikron = Tzakisma.

Aus dieser Tabelle ersieht man, daß sechs Zeichen für den Sekundschritt nach oben vorhanden sind, aber nur zwei Zeichen für die fallende Sekunde, und je eines für die Terz und für die Quint auf- und abwärts; zwei Zeichen sind für eine Art glissando in die Terz abwärts da. Alle übrigen Intervalle müssen aus der Kombination zweier Zeichen gebildet werden.

An der auffallenden Tatsache, daß für die steigende Sekunde sechs verschiedene Zeichen existieren, sind alle bisherigen Erklärungsversuche vorbeigegangen, und doch ist gerade hier der Schlüssel für die Erklärung der sonst sinnlosen Regeln der Papadike zu suchen.

Jedes der sechs Zeichen für die steigende Sekunde steht nämlich für eine bestimmte Art, wie dieses Intervall zu singen ist.

In der Zusammensetzung mit einem nach- oder untergesetzten Pneuma, welches die Intervallbedeutung des Soma aufhebt, gibt das Soma die Art und Weise an, wie das mit ihm verbundene Pneuma vorgetragen werden soll.

Wenn man die Achtelnote ♪ als Zeiteinheit annimmt, von der alle Verlängerungen und Verkürzungen der Dauer ihren Ausgang nehmen, so entsprechen diesem Normalwert das Ison, das Oligon und der Apostrophos. Dies bestätigt gleich der Anfang der Papadike:

Ἀρχή, μέση, τέλος καὶ σύστημα πάντων τῶν σημαδίων τῆς ψαλτικῆς τέχνης τὸ ἶσόν ἐστι· χωρὶς γὰρ τούτου οὐ κατορθοῦται φωνή· λέγεται δὲ ἄφωνον οὐχ ὅτι φωνὴν οὐκ ἔχει, ἀλλ' ὅτι ἀριθμὸν φωνῆς οὐκ ἔχει· φωνεῖται μέν, οὐ μετρεῖται δέ. διὰμὲν οὖν πάσης τῆς ἰσότητος φάλλεται τὸ ἶσον, διὰ δὲ πάσης τῆς ἀναβάσεως τὸ ὀλίγον. καὶ διὰ δὲ πάσης τῆς καταβάσεως ὁ ἀπόστροφος.

Die Pneumata bedürfen nun, um ihre Funktion als Terz- und Quintsprung ausüben zu können, der Zusammensetzung mit einem Soma, für die Normalbewegung eines Oligon oder Apostrophos. Dies geht aus einer Stelle des Anonymus A im Ms. 811[1] der Patriarchatsbibliothek in Konstantinopel hervor. Nach einer längeren Abhandlung über den Begriff des Pneuma und die Herkunft des Wortes wird über das Verhältnis von Soma und Pneuma gesprochen:

Πνεύματας δὲ μὴ ὄντος, τὸ σῶμα ἀκίνητον μένει, καὶ οὕτως ἠρεμεῖ ἡ γῆ. εἰ ὑπὸ τὴν γῆν αἱ νεφέλαι, οὐ γαληνιᾷ θάλασσα. Καθὼς καὶ ἐπὶ τοῦ ἀνθρώπου, ὅταν ἡ φυχὴ προσμένῃ τῷ τοῦ ἀνθρώπου σώματι κινεῖται ἔνθα καὶ βούλεται, καὶ τὰ δοκοῦντα αὐτῷ διαπράττεται. ἄνευ δὲ ταύτης, νεκρόν ἐστι καὶ ἀκίνητον.

οὕτω καὶ ἐπὶ τῶν τόνων καὶ ἐπὶ τῶν πνευμάτων. τὰ γὰρ πνεύματα ἄνευ τόνων οὐ συνίστανται· καὶ οἱ τόνοι ἄνευ πνευμάτων οὐ κινοῦνται. Καὶ ταῦτα μὲν οὕτω. Φέρε δὴ εἴπωμεν καὶ περὶ τῶν τόνων. Τόνοι μέν εἰσι τρεῖς, ἡ ἴση (!) τὸ ὀλίγον καὶ ὁ ἀπόστροφος. ἃ καὶ ἄνευ πνευμάτων συνίστανται καὶ καλοῦνται. λέγονται τόνοι καὶ ἡ ὀξεῖα καὶ ἡ πεταστή, καὶ εἰσί, διὸ καὶ συστέλλονται ἐπιτιθεμένου αὐτοῖς τόνου, καὶ διὰ τοῦτο τόνοι κυρίως οὐ λεγόνται . . . .

. . . .

ἐπειδὴ τόνοι εἰσὶ σώματα, καὶ πνευμάτων δέονται, καὶ ἄνευ πνευμάτων οἱ τόνοι ἀνεργεταί εἰσιν. ὡσαύτως καὶ ἄνευ τόνων τὰ πνευματα ἀκίνητα μένουσι, τὴν μὲν δύναμιν καὶ τὰς φωνὰς αὐτῶν καθ' ἑαυτὰ ἔχουσιν, οὐ μὴν δὲ καὶ τὴν ενεργείαν· μὴ ὄντος γὰρ τόνου, τὸ πνεῦμα ἄπρακτον. καὶ τοῦτο προελθὼν εὑρήσεις ἐν τῇ παπαδικῇ οὐδέποτε γὰρ εὑρήσεις ἓν τῶν πνευμάτων, ἄνευ τόνου κινούμενον, οἷόν τι λέγω.

Die normale Bewegung wird demnach durch Ison, Oligon und Apostrophos und die Pneumata in Verbindung mit Oligon und Apostrophos ausgeführt. Um aber eine bestimmte Art des Vortrags zu erreichen, wie sie in den fünf aufsteigenden Somata nach den Vorschriften der Theoretiker enthalten ist, treten diese Somata als aphone Zeichen zum Ison, zu den Somata der fallenden Bewegung und zu den Pneumata.

Wenn es in der Papadike heißt: Πρόσχες οὖν, ὅτι πᾶσαι αἱ ἀνιοῦσαι φωναὶ ὑποτάσσονται ὑπὸ τῶν κατιουσῶν, so ist die merkwürdig scheinende Vorschrift, daß alle steigenden Zeichen von den fallenden beherrscht werden, dahin zu verstehen, daß die reichere Skala der in den sechs aufsteigenden Somata enthaltenen Vortragsnüancen auch für die fallende Bewegung nutzbar gemacht wird, indem die aufsteigenden Somata als aphone Zusatzzeichen zu den Zeichen der fallenden Bewegung treten; es ist dies eine Ökonomie des ohnedies genug komplizierten Notationsapparates.

---

[1] Veröffentlicht durch Thibaut in der Revue de l'Orient chrétien. Bd. VI, S. 596 ff.

Eine besondere Stellung nimmt das Ison ein. Es gilt als das wichtigste Zeichen (ἀρχή, μέση, τέλος καὶ σύστημα πάντων) weil in den byzantinischen Kirchengesängen ebenso wie in den gregorianischen Gesängen das Verweilen der Stimme auf dem Anfangs- und Finaltone, sowie auf dem Reperkussionstone eine wichtige Rolle spielt. Im Anonymus A. des Ms. 811 heißt es deshalb:

Τὸ πρῶτον ἶσον, ὡς καὶ ἐπὶ τῶν γραμμάτων τὸ ἄλφα. καὶ ὥςπερ τὸ ἄλφα κατ᾽ ἀρχὴν τῶν γραμμάτων ἐστὶν ἔμφωνον, οὕτω καὶ τὸ ἶσον. ἐπειδὴ τὴν ἀρχὴν ἐξ αὐτοῦ ποιούμεθα, καὶ ἄνευ τούτου οὐκ ἔστι δυνατὸν εὑρεῖν ἡμᾶς φωνὴν, οὔτε ἀνιοῦσαν οὔτε κατιοῦσαν. δέον εἶναι τοῦτο καὶ φωνὴν καθὼς καὶ ἔστι· καὶ ἔχει μὲν φωνὴν, ποίαν δὲ ἤτοι ἀριθμὸν οὐκ ἔχει. καὶ ἄκουσον τί ἐστι· ποία φωνή ἐστιν ἡ ἀποδεικτική. καὶ οὐκ ἔστιν ἄλλως εὑρεῖν φωνήν, εἰ μὴ τὸ ἶσον κατ᾽ ἀρχὴν ὑποβάλλει· ἡ δὲ ῥυθμικὴ φωνή ἐστιν, ἡ μετὰ τάξεως ἐμμελῶς καὶ κατ᾽ ἀκολουθίαν τοῦ εἱρμοῦ ἐναρμονίως ᾀδομένη, οἷον τὸ εὐτάκτως ᾀδόμενον μέλος.

Und an späterer Stelle wird die Bedeutung des Ison als Grundzeichen der ψαλτικὴ τέχνη noch stärker hervorgehoben. Es ist das niederste Zeichen, weil es einen bloßen Halt der Stimme ausdrückt und weil es sich den πνεύματα unterordnet. Es ist aber gleicherweise König, weil es Anfang und Grund (ἀρχὴ καὶ θεμέλιον) nicht bloß der Zeichen, sondern der Melodie selbst ist. Denn das Öffnen des Mundes, um eine Melodie, ein Sticheron, einen Hirmos zu singen, das schon ist das Ison. Es ist daher der Beginn aller Gesänge, es ist aber auch gleichzeitig das Ende, weil alle Gesänge mit dem Ison schließen.

Ἅμα γὰρ τῷ ἀνοῖξαι τὸ στόμα πρὸς τὸ ψάλλειν μέλος, ἢ στιχηρὸν, ἢ εἱρμὸν, ἐκεῖνό ἐστιν ἶσον. ἤγουν ἀρχή ἐστι πάντων τῶν ἠχημάτων, ὁμοίως δέ ἐστι καὶ εἰς τὸ τέλος, ὅτι πάντα τὰ στιχηρὰ μετὰ ἴσον τελειοῦνται

Es ist König, weil seiner sowohl die aufsteigenden, wie die absteigenden Somata bedürfen, und weil es sie alle, das Oligon ausgenommen, unterwirft, da dieses Zeichen wie ein anderes Selbst ist, und man sich nicht befiehlt. Da das Oligon durch seine Herkunft ein sehr niederes Zeichen war, kann das Ison ihm nicht direkt befehlen, da der König nur denen direkt befiehlt, die erhöht sind, und nicht den Kleinen und Niederen. Es besitzt die Kraft, sich folgende tönende Zeichen zu unterwerfen: Oxeia, Petastē und Kuphisma. Es stellt sich über die Somata und die aphonen Zeichen als der König aller Zeichen.

Ἔχει δὲ τὴν δύναμιν ταύτην, ὅτι ἀφωνεῖ τὰ φωνήεντα, ἤγουν τὴν ὀξεῖαν, τὴν πεταστὴν, καὶ τὸ κούφισμα, καὶ κεῖται ἐπάνω τῶν φωνηέντων καὶ τῶν ἀφώνων, ὡς βασιλεὺς πάντων τῶν σημαδίων. (Ms. 811, p. 80—81.)

Ἰστέον ὡς ἡ ἴση (!) φωνὴν οὐκ ἔχει οὔτε ἀνιοῦσαν, οὔτε κατιοῦσαν, ἀλλ ἔστι τοῖς τόνοις ἅπασι ταπεινουμένη, ὅπου δ᾽ἀν εὑρεθῇ. κἂν τε εἰς ὀξύτητα φωνῆς κἂν τε εἰς χαμηλότητα, καὶ ὑποτάσσει, καὶ ὑποτάσσεται.

Hier zeigt es sich, daß selbst in den Zeiten der Abfassung dieses Traktats eine gewisse Unsicherheit über die Bedeutung des Ison herrschte; der Schluß des Dialoges zwischen Lehrer und Schüler im Anonymus A gibt aber klare Hinweise, die ich der Wichtigkeit dieser Stelle wegen vollständig wiedergebe.

Ἴσον γὰρ λέγεται ἀπὸ τοῦ κατάρχειν τῶν ενηχημάτων πάντων. καλεῖται δὲ καὶ μόνῳ τῷ ἰδίῳ ὀνόματι· λοιπὸν τὶ ὑμῖν δοκεῖ, ἔμφωνόν ἐστιν, ἢ ἄφωνον; — πάντως ἔμφωνον· οὐ γὰρ ψαλθήσεταί τι μικρόν, ἢ μέγα ὃ μὴ μετὰ φωνῆς ῥηθήσεται; τὸ δὲ μετὰ φωνῆς, δῆλον, ὅτι ἔμφωνόν ἐστι.

Καὶ ἄκουε· τὸ ἴσον ἀκολοθοῦν τῇ πρὸ αὐτοῦ σημαδίου, ἤτοι τόνου, φωνῇ, κἄντε τῶν ἀνιόντων ἐστίν, ἢ τῶν κατιόντων, καὶ αὐτὸ ἔμφωνόν ἐστι καὶ ἐμψυχωμένον, ἡ καὶ τέως ἀφ᾽ ἑαυτοῦ φωνὴν οὐκ ἔχει. οὐκ ἔχει ἀφ᾽ ἑαυτοῦ φωνὴν τὸ

ἴσον, οὕτω λέγουσιν· ὁ φασκων, ὅτι οὐκ ἔχει τὸ ἴσον ἀφ' ἑαυτοῦ φωνὴν, ἀλλ' ὑπόκειται τοῖς τε ἀνιοῦσι καὶ κατιοῦσι σημαδίοις, καὶ λαμβάνει τὴν πρὸ αὐτοῦ σημαδίου φωνήν, *ἀνόητός ἐστι καὶ πάνυχωρικός*, ἐν τῷ λέγειν κατ' ἀρχὰς μὴ ἔχειν φωνήν. πῶς ἠδυνάμεθα ἐκφωνεῖν τοῦτο πρότερον, καὶ ἔκτοτε φωνεῖν καὶ μετρεῖν τὰς ἀνιούσας φωνὰς καὶ κατιούσας; ἀλλ' ἐπ' ἀληθείας καὶ πρῶτον καὶ κυρίως κάτ' ἀρχὰς τὸ ἴσόν ἐστι, καὶ ἔχει μὲν φωνήν, ὡς προείπομεν, ποιὰν δὲ ἤτοι ἀποδεικτικὴν πληρεστάτην, τὸ αὐτὸ καὶ ῥυθμὸς λέγεται, οὐκ ἔχει ἤγουν μέλος κατὰ τάξιν, ὡς καὶ τὰ λοιπά. ὅταν οὖν ἀρξώμεθα ψάλλειν τὸ οἶον ἂν εἴη στιχηρόν, λαμβάνει τὴν πρὸ αὐτοῦ σημαδίου φωνήν, καὶ ἔχει ἀκόλουθον φωνήν, ἐν τῷ λαμβάνειν ταύτην, καὶ τῷ ῥυθμῷ καὶ τῇ τάξει αὐτῆς πορεύεται.

Diese Stelle ist ein Beweis dafür, daß ἄφωνον „tonlos" bedeutet und nicht, wie Riemann in den „Studien zur byzantinischen Musik" II. S. 7 annahm und als eine wichtige Entdeckung hinstellte „nicht gezählt". An dieser irrigen Auffassung ist wohl der etwas wortkarge Text der Papadike schuld, der ihm allein als Vorlage diente; aber die Unterscheidung der gesamten Zeichen in ἔμφωνα und ἄφωνα hätte ihm doch ein Hinweis dafür sein können, daß ἄφωνον wirklich „tonlos" in dem Sinne bedeutet, daß den aphonen Zeichen kein Intervallwert anhaftet.

So weit das Ison als Zeichen der Tonwiederholung in Betracht kommt, mit der Fähigkeit, andere Zeichen zu beherrschen, ist es ἔμφωνον, soweit es den Hypostasen zugerechnet wird ἄφωνον. Bezeichnend ist, daß es alle aufsteigenden und fallenden Zeichen beherrscht mit Ausnahme des Oligon, da dieses Zeichen wie ein anderes Ich ist und man sich nicht selbst befiehlt. Denn das Oligon als ein dem Ison rhythmisch gleichwertiges Zeichen könnte ihm durch das ἄφωνον γίγνεσθαι, durch den Prozeß des tonlos Werdens nichts geben, während Oxeia, Petastē und Kuphisma ihre Vortragsmanier auf das Ison übertragen.

Anläßlich der Besprechung des Oligon wird im Hagiopolites (Thibaut, Monuments p. 60) ganz deutlich von der verschiedenen Vortragsweise dreier für die Sekunde stehenden Zeichen gesprochen, da man sich doch wundern müsse, daß man für dieses Intervall nicht ein einziges Zeichen, sondern drei habe.

Τὸ δὲ ὀλίγον ἔχει φωνὴν μίαν, ὁμοίως καὶ ἡ πεταστὴ καὶ ἡ ὀξεῖα. ἀποροῦσι δέ τινες, τί δήποτε οὐχ ἓν ἐτέθη σημάδιον ἔχον μίαν φωνὴν ἀλλὰ τρία ἔχοντα, ἀνὰ μίαν φωνήν· καίτοι τὸ ἓν ἤρκα ἀντὶ μ[ι]ᾶς φωνῆς πα[ρα]σχ[εῖν]. πρὸς οὓς λέγομεν, ὅτι διαφοραὶ εἰσὶ φωνῶν ἡ μὲν ὀξεῖα· ἡ δὲ ὁμαλή, ἢ μέσον τούτων ἕνεκεν τῆς φωνῶν διαφορᾶς, ἐτέθησαν καὶ διάφορα σημάδια· οὐ μόνον δὲ διὰ τοῦτο, ἀλλὰ καὶ διὰ τὴν ἐναλλαγὴν τῆς χειρονομίας.

Auch der Anonymus A führt aus, daß es drei gleichtönende (isophone) Zeichen gibt, aber daß jedes seine cheironomische Eigenart habe — Oligon und Oxeia haben die gleiche Stimme oder Note, aber der Cheironomie gemäß hat das Oligon eine geringere Kraft. Oligon, Oxeia und Petastē sind hinsichtlich der Intervalle einander gleiche Zeichen, aber sie sind bezüglich des speziellen Ausdrucks verschieden. Nun wird eine Eigentümlichkeit des Oligon erwähnt, die es mit Ison und Apostrophos gemeinsam hat; Thibaut zitiert diese wichtige Stelle des Ms. 811 p. 88 bereits in der Izvestija Rusk. Archeol. Instituta 1895, p. 171:

Ἔχει δὲ τὸ ὀλίγον χάρισμα πλέον τῆς ὀξείας καὶ τῆς πεταστῆς, ὅτι τίθεται καὶ εἰς ὅλα τὰ ἄφωνα, ἤγουν τὰ τῆς χειρονομίας καὶ οὐχ εὑρίσκομεν ὀξείαν, ἢ πεταστὴν εἰς κράτημα, οὔτε βαρείαν, οὔτε εἰς πίασμα, οὔτε εἰς ἀντικένωμα, οὔτε εἰς ἀποδέρμα, εἰμὴ τὰ τρία ταῦτα, τὸ ἴσον, τὸ ὀλίγον καὶ τὸν ἀπόστροφον.

Auch diese Stelle bestätigt wieder unsere Theorie und Erklärung der Zeichen.

Ison, Oligon und Apostrophos erhalten durch die Zeichen der Cheironomie eine bestimmte Interpretation, deren die andern Zeichen nicht bedürfen. Wir übertragen also diese drei Zeichen als die Normalzeichen der Notation mit ♪, indem wir die Achtelnote zum Ausgang der rhythmischen Berechnung machen.

Über die Oxeia steht in dem genannten Ms. 811 p. 83, daß es ein energischeres Zeichen als die beiden erstgenannten ist. Es erhebt den Ton lebhaft und läßt ihn ohne Dehnung sogleich fallen. (Ἡ δὲ ὀξεῖα θρασύτερός ἐστι σημάδιον, ἐπάνω γὰρ κρούει τὴν φωνὴν καὶ καταβαίνει χωρὶς ἀργείας ὑποκάτω.) Dies ist nicht völlig klar ausgedrückt. Aus den wiederholten Aussprüchen der Theoretiker geht aber hervor, daß Oligon, Oxeia und Petastē die gleiche Intervallbedeutung haben, so daß sich dieses καταβαίνειν nicht auf ein Zurückgleiten der Stimme, sondern auf ein dynamisches Nachlassen nach einem raschen Erfassen der Sekunde bezieht.

Die Petastē stellt eine schnell und schwungvoll ausgeführte Sekunde dar; sie bedeutet eine Steigerung der Intensität gegenüber der Oxeia. So können wohl zwei Oxeiai einander folgen, nicht aber zwei Petastai in gleicher Richtung, weil dieses einen zu großen Kraftaufwand erfordern würde. Ihr cheironomisches Zeichen ist eine Bewegung der Hand, die eine Kurve beschreibt.

Τῆς δὲ πεταστῆς ἡ ἐτυμολογία ἀπὸ τῆς χειρονομίας ἐλήψθη. οἱονὲι γὰρ, πέταται ἡ φωνὴ καὶ κινεῖ τὴν χεῖρα ὡς πτέρυγα. (Ms. 811 p. 72.)

Οὐκ εὑρίσκομεν πολλὰς πεταστὰς εἰς μίαν μόνην, εὑρίσκεται δὲ πεταστὴ ἔμπροσθεν ἄλλῆς πεταστῆς εἰς δύο συλλαβὰς ἀλλὰ ἡ μία ανιοῦσα, ἡ δὲ ἄλλη κατιοῦςα. (Ms. 811 p. 87.)

Eine weitere Steigerung der Intensität stellen die Dyo Kentēmata dar. Sie sind nach Anonymus E ein Zwitterzeichen, weil sie ihren Wert niemals dem eines anderen Zeichens unterwerfen, andererseits die Kraft der Zeichen, mit denen sie Verbindungen eingehen können, unbehindert lassen. Sie steigen um einen Ton und gemäß der Etymologie ist die von ihnen verkörperte Note punktiert.

Der Anonymus E vergleicht sie mit einer kleinen Doppelflöte, die bei den orientalischen Patres sehr beliebt war. „Diese beiden Flöten geben nur einen Ton zusammen, in Wirklichkeit aber jede einen; dieser Ton ist daher viel stärker". Dieser ist gleichzeitig viel kürzer als der des Oligon und der Petastē.

Das Kuphisma ist bereits ein seltener angewandtes Zeichen, dessen Bedeutung bei den Theoretikern umstritten war, da man es vielfach für einen Halbton im Intervallsinn, statt im rhythmischen ansah. Dagegen wendet sich bereits folgende Stelle des Ms. 811 p. 92.

Καὶ ὁ λέγων, ὅτι τὸ κούφισμα ἡμιφωνόν ἐστι, σφάλλεται καὶ οὐ νοεῖ τὶ λέγει ἀλλὰ τελείαν μὲν φωνὴν ἔχει ἐλαφροτέραν δὲ τῆς πεταστῆς, ὥσπερ καὶ τὸ ὀλίγον ἐλαφροτέραν τῆς ὀξείας.

Seine Form soll dieses Zeichen nach der recht naiven Deutung der Theoretiker dadurch erhalten haben, daß man einer Petastē ein κ nachsetzte, zum Zeichen, daß ihre Bedeutung hinsichlich Ton und Ausdruck verringert sei.

Τὸ κούφισμα πεταστὴ ἦν, καὶ ἔθηκεν ὁ ποιητὴς ἐν τοῖς ἔμπροσθεν αὐτῆς συνημμένον αὐτῇ κάππα στοιχεῖον, καὶ δῆλον ὅτι κουφίζεται καὶ κατὰ τὴν φωνὴν καὶ κατὰ τὴν χειρονομίαν, καὶ διὸ τοῦτο λέγεταί κούφισμα. Ms. 811 p. 91.)

Das Kuphisma bedeutet demnach die Erhebung der Stimme um einen Ton, aber ängstlich und mit sehr gehaltener und schwacher Tongebung. Seiner Schwäche wegen kann es sich auch nicht gut mit anderen Tönen verbinden. Nach diesen Angaben läßt sich das Kuphisma wohl am ehesten mit den liqueszierenden Neumen vergleichen und wird am besten als kleinere, punktierte Achtelnote übertragen.

Noch seltener findet sich das **Pelaston**, ein Zeichen, ähnlich der Petastē, welches wohl später hinzugekommen ist und eine Verschärfung der Petastē bedeutet. Im Ms. 811 p. 172 heißt es:

Τὸ δὲ πελαστὸν ἢ κρεῖττον λέγεται, εἰς ὅσα γάρ ἐστι χρήσιμος ἡ πεταστή, εἰς τοσαῦτα καὶ τὸ πελαστόν.

Der **Apostrophos** ist das erste der absteigenden Zeichen und entspricht dem Oligon in rhythmischer Beziehung, wie bereits ausgeführt. Er ist das Zeichen für den Sekundschritt nach abwärts. Wenn der Apostrophos unter einem Ison steht, verliert er natürlich nicht seinen Wert, sondern man erhält ein doppeltes Zeichen. Seine Verwendung in Verbindung mit rhythmischen Zeichen der Cheironomie ist stets die gleiche wie die des Oligon.

Ἔνθα τίθεται τὸ ὀλίγον, τίθεται καὶ ὁ ἀπόστροφος, ἤγουν εἰς τὴν διπλὴν, εἰς τὸ κράτημα, εἰς τὴν βαρεῖαν, καὶ εἰς παντα τὰ σημάδια τῆς χειρονομίας φωνήεντα δὲ καὶ ἄφωνα, ὁμοίως καὶ ὅπου τίθεται τὸ ἴσον ἐκεῖ καὶ ὁ ἀπόστροφος. (Ms. 811 p. 133.)

Kentēma (Terz aufwärts), **Hypsilē** (Quint aufwärts), **Elaphron** (Terz abwärts) und **Chamilē** (Quint abwärts) haben als Pneumata den rhythmischen Wert des Ison, des Oligon und Apostrophos und keine spezielle rhythmische Bedeutung; sie werden mit ♪ transkribiert.

Das **Kentēma** und die **Hypsilē** vereinigt sich nur mit **Oligon**, **Oxeia** und **Petastē**. Das **Elaphron** verbindet sich mit **Apostrophos**, **Oligon** und **Petastē**. Die Chamilē vornehmlich mit dem **Apostrophos**, außerdem öfter mit dem **Kuphisma**, dem **Oligon** und der **Petastē**.

Die **Hyporrhoē**, auch σκώληξ (Wurm) und μέλος genannt, ist nach den Theoretikern an sich eine kleine Melodie. Sie wird definiert als Verkrümmung, als ein Rollen der Stimme in der Kehle. (ἔκκλημα τοῦ γουργούρου.) Diese Bewegung umfaßt zwei Intervallstufen. Sie gilt wie die Kentemata als Zwitterzeichen.

καὶ ὥσπερ εἴπομεν, ὅτι τὰ δύο κεντήματα σημάδιον ἐστὶν οὔτε πνεῦμα, οὔτι σῶμα, ἤγουν οὔτε ὑποτάσσον, οὔτε ὑποτασσόμενον, ὡσαύτως καὶ ἡ ὑπορροὴ, οὔτε ὑποτάσσει, οὔτε ὑποτάσσεται, εἰμὴ μόνον ἐν τῷ σείσματι καλήπτονται αἱ δύο φωναὶ αὐτῆς τουτέστιν ἐμποδίζονται. In dieser schwankenden Rolle kann sie nach Belieben Verbindungen mit auf- und absteigenden Zeichen eingehen. Sie ist außerdem ein integrierender Bestandteil des Seisma.

Der Hyporrhoē verwandt ist das Kratēma-hyporrhoon. Es hat die gleiche Bedeutung, wird aber doppelt so langsam ausgeführt.

Zu diesen Grundzeichen tritt in der spätbyzantinischen Notation die immer wachsende Zahl der Hypostasen hinzu.

Die **Diplē** bedeutet, ebenso wie die Verdoppelung des Apostrophos eine rhythmische Dehnung der Note, unter die sie gesetzt wird. Πάλιν δὲ διπλασιαζόμενα, καὶ διπλὴ καλούμενα ἀποτελεῖ κράτημα, ὁ μοίως καὶ ὁ ἀπόστροφος ἐνεργεῖ, διπλασιαζομένη γὰρ αὐτὸ ἀποτελεῖ. (Hagion. 219 v.) Sie verdoppelt die Zeitdauer des Intervallzeichens und wird daher mit ♩ übertragen.

Ebenso bedeutet das **Kratēma** eine Verdoppelung des rhythmischen Wertes der Note, unter die es gesetzt ist, hat aber eine verschiedene cheironomische Bedeutung, wie man Ms. 811 p. 177 entnimmt. Τὴν αὐτὴν δὲ δύναμιν ἔχει καὶ τὸ κράτημα, καὶ τοῦτο γὰρ δἰ ἀργίαν τίθεται, διαφέρον δὲ μόνον κατὰ τὴν χειρονομίαν. Es stellt einen energischen Halt der Stimme dar; ich gebe es durch ♩ wieder.

Hierher gehören auch nach den Theoretikern die Δύο ᾽Απόστροφοι, auch Σύνδεσμοι genannt, obwohl sie wie der einfache Apostrophos gleicherweise das Fallen um einen Ton bedeuten, mit der Besonderheit aber, daß ihm eine Dehnung innewohnt. Οἱ δὲ δύο ἀπόστροφοι, εἰ καὶ μία ὑπόστασις ἐγένετο, ἀλλ᾽ ἔχουσι καὶ φωνὴν καὶ ἀργείαν, καὶ χειρονομίαν (Ms. 811 p. 129) und weiter: ἔχει ὁ ἀπόστροφος φωνὴν μίαν καὶ οἱ δύο σύνδεσμοι μίαν. τοῦτο δὲ γίνεται ἵνα διπλασιάσῃς τὸν τοῦ ἑνὸς ἀποστρόφου χρόνον, καὶ ποιήσῃς πλείονα τὴν ἀργείαν ἐν τοῖς δυσὶν ἢ ἐν τῷ ἑνί.

Diese drei Zeichen, Diplē, Kratēma und die Dyo Apostrophoi stellen die drei großen rhythmischen Dehnungen dar (𝅗𝅥); das Tzakisma zusammen mit Seisma und Paraklētikē eine um die Hälfte kleinere Dehnung.

῎Εστι δὲ καὶ τρεῖς ἥμισυ μεγάλαι ἀργεῖαι τὸ κράτημα, ἡ διπλὴ καὶ οἱ δύο ἀπόστροφοι, οἱ δὲ σύνδεσμοι, τὸ δὲ τζάκισμα ἔχει τὴν ἥμισυ ἀργίαν. (Zitiert bei Thibaut, Etude de musique byzantini. Izvestija Russk. Archeol. Instit. 1898/9. S. 168.) Sie werden im Hagiopolitēs als ἡμίτονα — nicht ihrer Intervallbedeutung, sondern ihres rhythmischen Wertes wegen bezeichnet.

Eigenartig ist die Erklärung der cheironomischen Bedeutung des Tzakisma und der Paraklētikē im Anonymus A des Ms. 811 p. 40.

Τὸ δὲ τζάκισμα κατὰ τὴν ἐπωνυμίαν αὐτοῦ τζακίζει μικρὸν τοὺς δακτίλους τῆς χειρὸς, ἤτοι κλᾶται, κτυπεῖται ὀλίγον, ἀργεῖται μικρὸν, διὰ τοῦτο γοῦν λέγεται τζάκισμα, ἡ δὲ παρακλητικὴ καὶ αὕτη πρὸς τὴν κλῆσιν αὐτῆς κλαυσμός ἐστιν καὶ ὀδυρμὸς τοῦ μέλους αὐτῆς, καὶ κλαυμηρίζει, παρακλητεύει, παρακαλεῖ δακρύουσα, καὶ κλαίει τοὺς λόγους αὐτῆς, διὰ τοῦτο γοῦν λέγεται παρακλητική.

Das Tzakisma verbindet sich mit allen Zeichen der Cheironomie (ἔχει τὸ χάρισμα ὅτι τίθεται εἰς πάντα τα σημάδια φωνήεντά τε καὶ ἄφωνα καὶ εἰς το ἴσον). Wenn es über einer Oxeia steht, wird diese dadurch fester, als die anderen Oxeiai ohne Tzakisma.

Das Seisma entspricht einer Art Tremolo. Es wird ethymologisch von σεύω, zittern, hergeleitet, und seine Cheironomie wird auch durch ein Zittern der Hand wiedergegeben. Es setzt sich graphisch aus zwei Bareiai und der Hyporrhoē zusammen.

Σεῖσμα καλεῖται διὰ τὸ τὴν ὑπορροὴν προσλαμβάνειν. ὑπὸ γὰρ δύο βαρειῶν καὶ ὑπορροῆς τὸ σεῖσμα καθίσταται. ἔχει δὲ τὴν ὑπορροὴν ὥσπερ σῆν τινα, ἤγουν σκώληκα, καὶ ἐντούτῳ σεῖσμα καλεῖται. ἡ δὲ ὑπορροὴ ἔχει φωνὰς δύο, ὅπου δ᾽ἂν τεθῇ. ἐν τῷ σείσματι δὲ φωνὰς οὐκ ἔχει, ἀλλὰ προσλαμβάνει αὕτη τὸ πίασμα, ἵνα ἐναλλαγήν τινα τῆς χειρονομίας ποιήσῃ, εἴπω δὴ καὶ τοῦ μέλους. (Ms. 811.)

Das Seisma steht gewöhnlich zu Beginn der Hirmen, am häufigsten zu Beginn der Hirmen des zweiten plagalen Tones.

Gorgon und Argon haben in der byzantinischen Notation keine derart feste rhythmische Bedeutung gehabt, wie in der gegenwärtigen Kirchenmusik. Sie scheinen bloß die Rolle eines accelerando und ritardando gespielt zu haben.

Das Apoderma ist das Zeichen einer kleinen musikalischen Trennung; es steht am Ende einer musikalischen Phrase. Es trennt sie von der folgenden und scheint auch eine kleine Retardierung anzudeuten und entspricht unserem Haltzeichen.

Außer diesen Zeichen wären noch einige wichtige Zeichen, die sich auf die Art des Vortrags beziehen: das Xeron Klasma, ein Zeichen, daß sich die Stimme hart und rauh erheben soll (τραχέως καὶ σκληρῶς δεῖ πετᾶν τὴν φωνήν) und das Kylisma, eine Art Mordent oder Triller, der die Stimme wendet (κυλύει καὶ στρέφει τὰς φωνάς).

Eines der wichtigsten cheironomischen Zeichen ist auch die **Bareia**, die in der frühbyzantinischen Periode Intervallwert besaß und den Gegensatz zur Oxeia bildete. Diesen Sinn verlor sie und wurde zu einem Zeichen, daß die Stimme mit Nachdruck hervorgebracht werden soll. Es ist das Zeichen des Iktus. (Ἡ δὲ βαρεῖα ἀπὸ τοῦ βαρέως καὶ τοῦ μετὰ τόνου προφέρειν τὴν φωνην.) Nach dem Hagiopolites gibt es mehrere Arten der Bareia.

Εἰ δὲ ἡ ἴση φέρει ἀπόστροφον εἴτε ἄνω εἴτε κάτω βαρεῖα λέγεται.... τὸ ὀλίγον δὲ μετὰ ἀπόστροφον κἄντε ἄνω κἄντε κάτω, ἢ ἐις τὸ πλάγιον, καὶ αὐτὸ βαρεῖα λέγεται.

Nach der Definition (Ms. 811, p. 180): Ἡ δὲ βαρεῖα ἀπὸ τοῦ βαρέως καὶ τοῦ μετὰ τόνου προφέρειν τὴν φωνήν gibt sie der Note, unter der sie steht, einen kräftigen Akzent.

Auf Grund dieser Interpretation würde sich für die in der Tabelle I angeführten Zeichen folgende Übertragung ergeben. Sie ist, wie man sehen konnte, den Theoretikern selbst entnommen, und von keiner abstrakten Spekulation erzeugt. Mit Hilfe dieser rhythmisch genau fixierten Übertragung gewinnt man ein Notenbild, das uns einen ziemlich getreuen Eindruck von den byzantinischen Gesängen vermittelt.

A.

Ison
Oligon, Apostrophos
Kentema, Elaphron
Hypsilē, Chamilē
} = ♪

Oxeia = ♪ Petaste = ♪ Pelaston = ♪ Kuphisma = ♪

Dyo Kentēmata = ♪

Dyo Apostrophoi = ♩

Hyporrhoē-Aporrhoē = ♬ Kratemo-Hyporrhoön = ♫

B.

Diplē = ♩ Kratēma = ♩ oder ♩

Klasma Mikron = Tzakisma = ♪ Paraklētikē = ♪

Seisma = ♪

Gorgon = accell. Argon = ritard. Apoderma = 𝄐 oder V oder 7

Xeron Klasma = ♪ Kylisma = ♪ tr

Bareia = ♪

Eine graphische Darstellung und Erklärung der übrigen Hypostasen bieten neben den genannten Quellen, vor allem die Papadiken. Nun hat O. **Fleischer** die von **Messina** zur Grundlage genommen und als die älteste angeführt. Das läßt sich heute nicht mehr festhalten. Es sind unterdessen eine ganze Reihe von neuen Exemplaren der Papadike aufgetaucht, von denen ich einige wenigstens näher untersuchen und miteinander vergleichen konnte. Nach genauer Prüfung schien nur die von **Thibaut** im Anhang der „Monuments de la notation ekphonétique et hagiopolite de l'Eglise grecque" photographisch reproduzierte Papadike des Codex graec. Petropolit. 711 (P) die reinste Fassung zu verkörpern. Ich habe sie bei der Vergleichung

mit den übrigen Papadiken deshalb zur Grundlage genommen und als Text wiedergegeben. Die in den Anmerkungen angeführten Varianten beziehen sich auf folgende Handschriften:

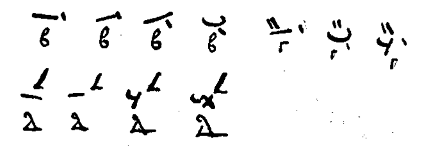
M = Codex graecus der Universitätsbibliothek von Messina. Herausgegeben und übersetzt von O. Fleischer in den Neumenstudien III. S. 18ff.
C = Codex Chrysander. Photolithographiert bei Fleischer, Neumenstudien III, B.
B = Codex S. Blasii. Von Gerbert in De cantu et musica sacra, Bd. II, Tab. 8 u. 9, faksimiliert.
G = Codex Schlenger. Von Gardthausen in den Beiträgen zur griechischen Paläographie, Sitzungsberichte der sächsischen Gesellschaft d. Wissenschaften 1880.
V = Codex Vindobonensis graecus phil. 194.

Ἀρχὴ σὺν θεῷ ἁγίῳ τῶν σημαδίων τῆς ψαλτικῆς τέχνης
τῶν τε ἀνιὸντῶν καὶ κατιόντων, σωμάτων τε καὶ πνευ-
μάτων καὶ πάσης χειρονομίας τε καὶ ἀκολουθίας συν-
τεθεμένης εἰς αὐτὴν παρὰ τῶν κατὰ καιροὺς ἀναδειχθέν-
5 τῶν ποιητῶν παλαιῶν τε καὶ νέων.
Ἀρχὴ, μέση, τέλος καὶ σύστημα πάντων τῶν σημαδίων τῆς
ψαλτικῆς τέχνης τὸ ἴσον ἐστί. χωρὶς γὰρ τούτου οὐ κατορ-
θοῦται φωνή. λέγεται δὲ ἄφωνον οὐχ ὅτι φωνὴν οὐκ ἔχει.
φωνεῖται μὲν οὐ μετρεῖται δέ. διὰ μὲν οὖν πάσης τῆς
10 ἰσότητος ψάλλεται τὸ ἴσον, διὰ δὲ πάσης τῆς ἀναβάσεως
τὸ ὀλίγον. καὶ διὰ πάσης τῆς καταβάσεως ὁ ἀπόστροφος·
Ψάλλονταί οὖν εἰς τὴν παπαδικὴν φωναὶ δεκατέσσαρες·
ἀνιοῦσαι μὲν ὀκτὼ· εἰσὶ δὲ αὗται. Τὸ ὀλίγον, ἡ ὀξεῖα,
ἡ πετασθὴ, τὸ κούφισμα, τὸ πελασθὸν, τὰ δύο κεντήμα-
15 τα, καὶ ἡ ὑψηλή. Κατιοῦσαι δὲ ἕξ· ὁ ἀπὸστροφος, οἱ
δύο ἀπόστροφοι οἱ συνδεσμοὶ, ἡ ἀποῤῥοὴ, τὸ κρατημο-
υπόῤῥοον, τὸ ἐλαφρὸν καὶ ἡ χαμιλή.
Ἐκ τῶν εἰρημένων οὖν ἀνιουσῶν καὶ κατιουσῶν τὰ μὲν εἰσὶ
σώματα, τὰ δὲ πνεὺματα. καὶ ἀνιόντα μὲν σῶματα εἰσὶν
20 ἕξ: τὸ ὀλίγον, ἡ ὀξεῖα, ἡ πετασθὴ, τό κούφισμα, τὸ πελασθόν,
καὶ τὰ δύο κεντήματα. κατιόντα δὲ δύο· ὁ ἀπόστροφος καὶ
οἱ δύο ἀπόστροφοι οἱ συνδεσμοί.
Ἡ δὲ ἀποῤῥοὴ οἴτε σῶμα ἐστὶν οὔτε πνεῦμα, ἀλλα τοῦ
φάρυγγος σύντομος κίνησις εὐήχως καὶ ἐμμελῶς τὴν

1 μουσικῆς τέχνης M ‖ 2 τε om M ‖ 3 τε καὶ ἀκολουθίας om G ‖ 4 συντεθείσης C G συντεθειμένης V B εἰς αὐτὴν om G | ἀναδειχθέντων om M ‖ 5 παλαιῶν τε καὶ νέων om M ‖ 6 τῆς ψαλτικῆς τέχνης om G B V C ‖ 8 ἔχει, + ἀλλ'ὅτι ἀριθμὸν φωνῆς οὐκ ἔχει M ‖ 9 οὖν om V ‖ 10 καὶ διὰ C | διὰ δὲ C V | καὶ δια δὲ M ‖ 11 ἡ ἀπόστροφος V ‖ 13 οκτώ κατιοῦσαι δὲ ἕξ. αἱ ἀνιοῦσαι εἰσὶ δὲ αὗται ὡς ὁρᾷς G C | Ψάλλονται . . . . αὗται om BV. ‖ Ἴσον, ὀλὶγον, ὀξεῖα, πετασθὴ, κούφισμα, πελασθὸν, κέντημα, δύο κεντήματα, ὑψιλὴ, ἀπόστροφος, δύο ἀπόστροφοι σύνδεσμοι, ἐλαφρὸν, χαμηλὴ, ἀπορροὴ, κρατημουπόρροον. τούτων τὰ μὲν εἰσὶ σώματα, τὰ δὲ πνεύματα. καὶ σώματα μὲν εἰσὶ τὸ ὀλίγον ἡ ὀξεῖα ἡ πετασθὴ τὸ κούφισμα τὸ πελασθὸν καὶ τὰ δύο κεντήματα, καὶ κατϊόντα ὁ ἀπόστροφος καὶ οἱ δύο σύνδεσμοι. εἰσὶ δὲ καὶ πνεύματα τέσσαρα, ἀνιόντα μὲν τὸ κέντημα καὶ ἡ φιλὴ, κατιόντα δὲ τὸ ἐλαφρὸν καὶ ἡ χαμηλή. B V ‖ 15 οἱ δὲ κατιοῦσαι εἰσὶν αὑται G τὰς δὲ κατιούσας ἔχοντά εἰσιν C ‖ 18 Ἐξ αὐτῶν τὰ μέν εἰσι σώματα, τὰ δὲ πνεύματα M G. Bei C und B folgt hier Ἐν τούτοις τοῖς σημαδίοις ἀνέρχεται καὶ κατέρχεται ἡ πᾶσα μελῳδία τῆς μουσικῆς τέχνης (+ ἢ εἰπεῖν ἐπιστήμης κατὰ τὸ ποσὸν δὲ τὰς φωνὰς οὕτως ἔχουσι: C). Im Folgenden variieren G, B, C mit P hauptsächlich in der Folge der einzelnen Sätze. 23—25 fehlt bei C und B an dieser Stelle. ‖ 26 ἀνιουσῶν φωνῶν G | καὶ δύο ἐκ τῶν κατιουσῶν M ‖

25 φωνὴν ἀποπτύουσα· διὸ καὶ μέλος καλεῖται.
Εἰσὶ δὲ καὶ πνεύματα τέσσαρα· δύο ἐκ τῶν ἀνιουσῶν καὶ
δύο ἐκ τῶν κατιουσῶν· ἐκ μὲν τῶν ἀνιουσῶν τὸ κέντημα καὶ
ἡ ὑψηλή. ἐκ δὲ τῶν κατιουσῶν τὸ ἐλαφρὸν καὶ ἡ χαμιλή.
Ἔχουσι δὲ ταῦτα τὰ σημάδια καὶ τὰς φωνὰς αὐτῶν οὕτως·
30 Τὸ ὀλίγον μίαν, ἡ ὀξεῖα ά, ἡ πετασθὴ ά, τὸ κούφισμα ἅ, τὸ
πελασθὸν ά, τὰ δύο κεντήματα ά, τὸ κέντημα β′ καὶ ἡ ὑψιλὴ δ′.
ὁ ἀπόστροφος ά, οἱ δύο ἀπόστροφοι οἱ σύνδεσμοι ά, ἡ ἀπορροὴ β′, τὸ
κρατημουπόῤῥοον β′, τὸ ἐλαφρὸν β′, καὶ ἡ χαμιλὴ δ′.
Πρόσχες οὖν, ὅτι ὅλαι αἱ ἀνιοῦσαι φωναὶ ὑποτάσσονται ὑπὸ τῶν
35 κατιουσῶν καὶ κυριεύονται ὑπὸ τοῦ ἴσου οὕτως.

36 Ὑποτάσσουσι δὲ καὶ τὰ ἀνιόντα πνεύματα ἤτοι τὸ κέντημα
καὶ ἡ ὑψιλὴ τὰ ἀνιόντα σώματα ἤτοι τὸ ὀλίγον τὴν ὀξείαν
τὴν πετασθὴν, τὸ κούφισμα, τὸ πελασδὸν, ὅταν ἔμπροσθεν ἢ
ὑποκάτω αὐτῶν τεθῶσιν οὕτως:



40 Ὁμοίως καὶ τὰ κατιόντα πνεύματα ἤτοι τὸ ἐλαφρὸν καὶ ἡ χαμιλὴ
ὑποτὰσσουσι τὰ ἑαυτῶν σώματα, ἤτοι τὸν ἀπόστροφον καὶ τοὺς

---

27 καὶ δύο .... ανιουσῶν om M τὰ δὲ πνεύματα τέσσαρα. ἐκ μὲν ... δύο, τὸ κέντημα καὶ ἡ ὑψιλή, ἐκ δὲ τῶν κατιουσῶν ἕτερα δύο, τὸ ἐλαφρὸν καὶ ἡ χαμιλή. τὰ δὲ δύο κεντήματα οὔτε σῶμα ἐστὶν οὔτε πνεῦμα. ὁμοίως καί ἡ ἀποῤῥοὴ ἀλλὰ τοῦ φάρυγγος κτλ. C ‖ 28 μετρουμένων ἐν αὐτῇ τῶν δύο κατιουσῶν φωνῶν. ὅταν μὲν μυχθὴ μετὰ τοῦ κρατήματος γίνεται κρατημουπόῤῥοον. ὅταν δὲ μετὰ τοῦ πιάσματος γίνεται σεῖσμα καὶ ἐστὶν ἄφωνον ὁμοίως καὶ τὸ κρατημουποῤῥοον μετὰ τοῦ ὁμαλοῦ γίνετει ἀργοσύνθετον. Von hier Lücke bis Ταδὲ μεγάλα σημάδια B C ‖ 29 Ἔχουσι καὶ φωνὰς οὕτως M | Ἔχουσι δε φωνὰς τὸ ὀλίγον B V Ἔχουσι δε καὶ τα σημάδια ταῦτα τὰς φωνὰς αὐτῶν οὕτως ὡς ὁρᾷς G | Ἡἀποῤῥοὴ — κίνησις folgt hier bei B. ‖ 32 οἱ σύνδεσμοι om B ‖ 34 πᾶσαι αἱ M | 35 κυριάζονται M | οὕτως + ὡς ὁρᾷς G. ‖ 31 Οὕτως ὑποτάσσονται τὰ ἀνιόντα σημάδια ὑπὸ τοῦ ἴσου καὶ ὑπὸ τῶν κατιουσῶν add. M | An Stelle Ὑποτάσσουσι steht sinnstörend Ὑποτάσσονται bei M. ‖ In einem Kodex des 17.—18. Jahrhunderts, aus dem mir der Verlag Hiersemann freundlich die Photographie der für die Hypotaxis maßgebenden Stelle fol. 21 zur Verfügung stellte, heißt es: Ὑποτάσσονται δὲ καὶ τὰ ἀνιόντα σώματα ὑπὸ τῶν πνευμάτων ὅταν ἔμπροσθεν αὐτῶν ἢ ὑποκάτωθεν τέθωσιν οὕτως: Dies entspricht ebenfalls dem Sinn des Petropolitanus und rechtfertigt Fleischers Auffassung im Gegensatz zu Riemann. ‖ 37 ἤτοι om M ‖ 38 καὶ την M | τὸ κούφισμα, τὸ πελασθον om M. ‖ Bei G ist dieser Abschnitt 35—39 anders formuliert, ergibt aber den gleichen Sinn. Ὑποτάσσονται δὲ καὶ τὰ ανιόντα σώματα ἤτοι τὸ ὀλίγον, ἡ ὀξεῖα, ἡ πετασθὴ, τὸ κούφισμα, τὸ πελασθὸν εἰς τὰ ἀνιόντα πνεύματα ἤτοι εἰς τὸ κέντημα, καὶ εἰς τὴν ὑψιλὴν, ὅταν ἔμπροσθεν αὐτῶν ἢ ὑποκάτωθεν τεθῶσιν οὕτως, ὡς ὁρᾷς, ‖ 40 ἤτοι .... χαμιλή om M= 41 τὰ τούτων σώματα M | ἤτοι om M ‖ ἀπόστροφον λέγω M.

42 δύο ἀποστρόφους τοὺς συνδεσμοὺς, ὅταν ἔμπροσθεν αὐτῶν τεθῶσιν οὕτως·

Τὸ δὲ κρατημουπόῤῥοον ὑποτάσσεται ὑπὸ τοῦ ὁμαλοῦ καὶ
45 γίνεται ἀργοσύνθετον. Καὶ ἡ ἀποῤῥοὴ ὑπὸ τοῦ πιάσματος καὶ γίνεται σεῖσμα. Ἐν τούτοις τοῖς σημαδίοις ἀνέρχεται καὶ κατέρχεται πᾶσα μελῳδία τῆς ψαλτικῆς τέχνης·
Τὰ δὲ μεγάλα σημάδια τὰ ἄφωνα ἅτινα λέγονται μεγάλαι ὑποστάσεις καὶ σχίσματα διάφορα ταῦτα εἰσιν διὰ μόνης
50 χειρονομίας κείμενα καὶ οὐ διὰ φωνὴν, ἄφωνα γὰρ εἰσιν.

42 ἀποστρόφους τους om M | ὅταν .... οὕτως om M || 44 δε om M || 45 ἀργοσύνθετον + οὕτως M | καὶ om M Ἠδὲ 9 || 46 σεῖσμα + οὕτως M. || Εν τούτοις ... τέχνης om M. || 47 Bei M folgt hier der Abschnitt über die Phthorai. || Der Abschnitt 40—44 ist bei G wieder anders u. z. entsprechend dem früheren Abschnitt formuliert. Ὁμοίως καὶ τὰ κατιόντα σώματα ἤτοι ὁ ἀπόστροφος, οἱ δύο ἀπόστροφοι οἱ σύνδεσμοι ὑποτάσσονται εἰς τὰ κατιόντα πνεύματα ἤτοι εἰς τὸ ἐλαφρὸν, καὶ εἰς τὴν χαμιλὴν οὕτως, ὡς ὁρᾷς. || 48 τὰ δὲ μεγάλα σημὰδια τὰ ἄφωνα διὰ μόνης χειρονομίας κείμενα καὶ οὐ διὰ φωνὴν, ἅτινα λέγονται καὶ μεγάλαι ὑποστάσεις ταῦτα εἰσί. C | .. ὑποστάσεις εἰσί ταῦτα M | λέγονται + καὶ G. || 49 καὶ σχίσματα δίαφορα om G || διὰ μόνης .... εἰσιν om B V. || Die folgende Aufzählung der Hypostasen erfolgt in jeder Papadike mit kleinen Varianten; ich führe nur G an. Ἴσον, δυπλῆ, καρακλητικὴ, κράτημα, λίγισμα, κύλισμα, ἀντικενοκύλισμα, τρομικόν, ἐκστρεπτόν, τρομικὸν σύναγμα, γοργόν, ἀργόν, σταυρός, ἀντικένωμα, ὁμαλόν, θεματισμὸς ἔσω, θεματισμὸς ἔξω, ἐπέγερμα παρακάλεσμα, ἕτερον, ξηρὸν κλάσμα, ἀργοσύνθετον, γοργοσύνθετον, ἕτερον τοῦ ψαλτικοῦ, οὐράνισμα, ἀπόθερμα, θὲς καὶ ἀπόθες, θέμα ἁπλοῦν, χόρευμα, ψηφιστὸν παρακάλεσμα, τρομικὸν παρακάλεσμα, τζάκισμα, πίασμα, σεῖσμα, σύναγμα, ἔναρξις, βαρεῖα, ἡμιφωνον καὶ ἡμίφθορον. ||

51 Ἕτερα σημάδια ἅπερ λέγονται φθοραὶ

τοῦ πρώτου. τοῦ δευτέρου. τοῦ τρίτου.
τοῦ πλαγίου. τοῦ πλαγίου δευτέρου. τοῦ
νενανῶ

52 Λέγεται καὶ ἡ ἔναρξις φθορὰ παρὰ τοῖς παλαιοῖς. Εἰσὶ δὲ καὶ τρεῖς ἥμισυ μεγαλει ἀργείαι· τὸ κράτημα, ἡ διπλὴ καὶ οἱ δύο ἀπόστροφοι οἱ σύνδεσμοι· τὸ δὲ τζάκισμα ἔχει τὴν ἥμισυ ἀργείαν·

Πρόσχες οὖν ὅτι ὁ μέσος τοῦ α' ἐστὶν
ὁ γ' τοῦ β' ὁ πλάγιος π δ' τοῦ
τρίτου γ' ὁ πλάγιος π α' τοῦ δ'
ὁ πλάγιος τοῦ π β' ἤτοι ὁ λέγετος

Τῶν δὲ ἤχων τὰ ὀνόματα εἰσὶ ταῦτα
κατὰ παλαιούς· ὁ α' λέγεται δώριος.
ὁ β' λύδιος. ὁ γ' φρύγιος. ὁ δ' μιξο-
λύδιος.

Ἔχουσι δὲ καὶ οἱ πλάγιοι ἐν ταῖς ἀνιοῦσαις
μέσους οὓς λέγωμεν διφώνους· ὁ π α'
ἔχει τὸν γ' οὕτως
α νε α νε ες

ὁ πλάγιος τοῦ πλαγίου β' τὸν δ'
νε α νε ες ὁ β' τοῦ α'
α α νε ες

ὁ πλάγιος τοῦ π δ' τὸν λέγετον
νε α γι ε ε

51 Auch die Liste der Phthorai variiert stark. Sie ist bei M und C am vollständigsten, dann kommen V und B. P. ist hier am unvollständigsten. Ich führe M an.

Φθορὰ τοῦ πρώτου ... τοῦ δευτέρου ...
τοῦ τρίτου ... τοῦ τετάρτου ... τοῦ πλαγίου
ά ... τοῦ πλαγ. β' ... τοῦ νενανῶ ... τοῦ
πλαγίου δ' ... ἡμίφωνον ... καὶ ἡμί-
φθορον ...

52 M und V brechen hier die theoretischen Erörterungen ab und gehen zu den später folgenden praktischen Beispielen über. C om. Λέγεται .... λέγετος | 52—54 bei B umgestellt, bei G erweitert und umgestellt. Λέγεται δὲ παρὰ τοῖς παλαιοῖς φθορὰ καὶ θεματισμὸς καὶ τὸ θέμα τὸ ἁπλοῦν καὶ ἡ ἔναρξις. || 55 Ἤξευρε δὲ καὶ τοῦτο, ὅτι ὁ μέσος τοῦ πρώτον ἐστὶν ὁ βαρὺς καὶ ὁ μέσος τοῦ δευτέρου ἐστὶν ὁ πλαγίου (!) τεταρ [πρώ] του (!) [Diese Stelle hat Gardthausen entweder aus den Abkürzungen falsch aufgelöst, oder sie ist im Text korrumpiert; so ergibt sie keinen Sinn] καὶ ὁ μέσος τοῦ τρίτου ἐστὶν ὁ πλαγίου (!) τρώτου (!) καὶ ὁ μεσος τοῦ τετάρτου ἐστὶν ὁ πλαγίου δευτέρου (!) Ἤξευρε καὶ τοῦτο, ὁ πρῶτος ἦχος λέγεται δώριος κτλ. ||

57 bei C ist dieser Abschnitt am ausführlichsten dargestellt: Ἔχουσι δὲ καὶ ὀνομασίας οἱ ἦχοι τοιαύτας·

ὁ πρῶτος λέγεται ἄνανες, γράφεται δὲ καὶ ἐν τοιούτοις σημείοις ... . ὁ δεύτερος λέγεται

Von hier beginnen die Varianten der Papadiken so stark auf die cheironomischen Zeichen überzugreifen, daß eine weitere Wiedergabe auf Schwierigkeiten infolge der Häufung der Tabellen stoßen würde; auch wird über die Phtorei und die Martyrien gesondert gehandelt werden müssen, da auch hier ein großes Material in theoretischen Schriften vorliegt, das Riemann unbekannt war, als er seine Ansichten über diese Zeichen entwickelte.

Um nun zu zeigen, in welcher Weise sich meine Art der Übertragung von den bisherigen Methoden unterscheidet, muß ich ein Beispiel nehmen, deren Übertragung bereits von Riemann und Tillyard versucht wurde. Ich wähle dazu eines aus der Epoche der runden Notation ohne Hypostasen, nach der VIII. Tafel in Riemanns „Die Byzantinische Notenschrift" (1909), welche die Photographie von Folio 9ʳ—10ᵛ aus Cod. Grottaferrata E. γ 1281 bringt. Es sind dort die Oden α–ζ (und nicht β–ζ, wie es bei Riemann heißt[1]) aus dem Kanon Ὠιδὴν ἐπινίκιον des Andreas von Kreta wiedergegeben.

Riemann hat sie S. 48—50 dieses Buches in unsere Notenschrift übertragen; 1913 hat Tillyard im Musical Antiquary diese Übertragung einer scharfen Prüfung unterzogen und eine weit gelungenere hergestellt. Auf Grund dieser Arbeit hat Riemann seine frühere Übertragung zurückgezogen, und stark modifiziert in den „Studien zur byzantinischen Musik II", S. 11, neuerdings veröffentlicht.

Ich gebe zuerst den Hirmos Θεοπτικῶς ὁ Ἀββακούμ in möglichst genauer Nachzeichnung des Originals und bringe dann die drei Versionen: Riemann 1909 und 1914, Tillyard 1913. Anschließend folgt dann meine Übertragung der ganzen Tafel VIII, deren abweichenden Charakter man bereits aus der veränderten Übertragung der einen Strophe bemerken kann; während man zur Nachprüfung des Ganzen die Photographie und Übertragung in Riemanns „Die byzantinische Notenschrift" ohnedies wird heranziehen müssen.

θεοπτικως ο αββακουμ. σταυρουμενον σε προβλεπων
επηγη ο ηλιος εβοα χειστε. και η σεληνη
εστη η η εκκλησια εν τη ταξη της πιστεως
δοξα τη δυναμει σου κυριε.

νεανές καὶ γράφεται οὕτως ὁ τρίτος λέγεται νανά καὶ γράφεται οὕτως ὁ τέταρτος λέγεται ἅγια καὶ γράφεται οὕτως ὁ πλαγιος τοῦ πρώτου ἀνέανες καὶ γράφεται οὕτως ὁ πλάγιος τοῦ δευτέρου νεέανες καὶ γράφεται οὕτως ὁ πλάγιος τοῦ τρίτου, ὅς καὶ βαρὺς, λέγεται ααυὲς καὶ γράφεται οὕτως ὁ δὲ τοῦ τετάρτου πλάγιος λέγεται νεάγιε, γράφεται δὲ οὕτως Ἔχουσι δὲ καὶ οἱ ἦχοι ὀνόματα καὶ εἰσιν ταῦτα· ὁ πρῶτος λέγεται δώριος, ὁ β' λέγεται λύδιος, ὁ γ' λέγεται φρύγιος, ὁ δ' λέγεταιαέ μιξολύδιος. ὁ πλγιος γεα λται ὑποδώριος, ὁ πλ.β λέγεται ὑπολύδιος, ὁ βαρὺς λέγεται ὑποφρύγιος, ὁ πλ.δ λέγεται ὑπομιξολύδιος.

Ἔχει δὲ ὁ πρῶτος ἦχος μέσον τὸν γ, ὁ δεύτερος τὸν πλ. δ, ὁ τρίτος τὸν πλ. α, ὁ τέταρτος τὸν πλ. β, ὁ πλάγιος τοῦ πρώτου τὸν γ, ὁ πλάγιος τοῦ δευτέρου τὸν δ, ὁ βαρὺς τὸν α, ὁ πλάγιος τοῦ τετάρτου τὸν β.

[1] Die Ode β kommt gar nicht vor, da sie traditionell — ihres traurigen Charakters wegen, wie

Übertragung Riemann-Tillyard.

Zu Riemann Tafel VIII.



Zonaras berichtet — weggelassen wird! Die auf diesen beiden Seiten geschriebenen Oden sind: α′, γ′, ἕτερος εἱρμος, δ′, ἄλλο[ς] [εἱρμος], ε′, στ′, ε′, ζ′. Riemann hat bei seiner Übertragung S. 48—50 diese paläographischen Abkürzungen ganz mißverstanden.


Riemann 1909 und 1914.
τά - ξει της πί - στεως. Δό - ξα τῆ δυ - νά-μει σοῦ κυ - ρι - ε.
Tillyard.
να - μει σου
Eigene Übertragung
(vgl. dazu Riemann, Die byzant. Notenschrift S. 48—50).
I.
Ι - δε - τε ι - δε - τι ό - τε Θε - ος ε - γὼ εν - μι. ὁ τον σταυ-ρον προ
τυ-πω-σας τη ραβ-δω του σι - το - δο - του Ιω-σηφ ης και το α - κρόν
Ι - α κωβ ο πα - τρι - αρ - χης προσ-κυ - νων κατ - ε - σπα-ζα - το.
II.
Στε-ρε - ω - θη - το ἡ καρ-δι - α μου εις το Θε - λη - μα σου χρι-στε
ὁ θε - ος ὁ εφ υ - δα-των ου-ρα-νον στε-ρυ-ω-σας τον δευ - τε - ρον.
και εδ - ρα - σας εν τοις υ - δα - σιν την γην παν - το - δυ - να - με.
III.
Στε-ρε - ω - σον μου τον νουν εις τον φο-βον σου. κρα-τει - ω - σον με σω-τηε
τη δυ - να - μει σου. και δι - δα - ξον με ποι - ειν το θε - λη - μα σου
IV.
Εις-ακ-η-κο-α κυ-ρι - ε την α - κο - ην σου και ε-φο-βη-θην κα-τε-νο-η-σα



Cod. Grottaferrata Eγ II (1281) Riemann, Die byzantinische Notenschrift. Tafel VIII.

Riemann überträgt alle Gesänge auf die Grundoktave e—e′ und setzt sie damit auf die gleiche Stimmlage fest, wie die altgriechischen Gesänge, die seiner Meinung nach in dieser Tonlage gesungen wurden. Er schreibt (Byzant. Notenschrift S. 1): „Wir werden gut tun, dieselbe (Tonlage) auch für die acht Kirchentöne als die selbstverständliche in Anspruch zu nehmen“.

Dagegen spricht die noch heute im Orient gebräuchliche Praxis, den ersten Modus auf d—d′ zu singen und zwar bei den Armeniern, Kopten, Griechen usw. Man darf

auch für die orientalischen Gesänge nicht die Gesetze unserer Stimmlagen in Anspruch nehmen, da bekanntlich die Orientalen beim Singen ihrer Stimme einen veränderten, nasalen und erhöhten Charakter geben. Wir haben also keinen Grund alle Modi auf eine Normalskala zu bringen, und übertragen den ersten Ton auf d, den zweiten auf e, den dritten auf f, den vierten auf g.

Tillyard selbst hat ja bereits in seiner letzten Arbeit „The Problem of Byzantine Neumes“ (American Journal of Archeology Vol. XX 1916) den von seinem Lehrer Hugo Gaisser mit außerordentlichem Scharfsinn verfochtenen, aber unhaltbaren Standpunkt aufgegeben, so daß ich mich mit ihm in Übereinstimmung befinde.

Aber — und dies muß bei aller Hochschätzung vor seinen Arbeiten gesagt werden — die Beispiele, die er bringt, geben durch die falsche Tonartenvorzeichnung ein irreführendes Bild. Noch mehr trifft dies bei den vielen, von Riemann veröffentlichten Beispielen zu. Sie sind durch den gegenwärtigen Stand der Forschung überholt, und es wäre angesichts dieses hochwichtigen Materials wichtig, die Transkriptionen neu zu machen.

Ich möchte wenigstens noch eine bisher unveröffentlichte Hymne bringen; ich entnehme sie dem ausgezeichneten Tafelwerk von Beneševic, Monumenta Sinaitica. Sie steht auf Tafel 72, die dem Cod. Sinait. 1256 (Petrop. 371) aus dem Jahre 1309 entnommen ist. Die Übertragung ist nicht sehr leicht, da sich im neumierten Teile starke Varianten in blauer Tinte finden, die erst richtig eliminiert werden mußten, wie es in nachfolgender Abschrift geschah.

αρχη του Δ ηχου·

θαλασσης το ερυθραιον πελα

γος· αβροχοις ιχνεσιν. ο

παλαιος πεζευσας ισραηλ.

σταυροτυποις μωσεως χε

ρσι· του αμαληκ την δυναμιν

εν τη ερημω ετροπωσατο:

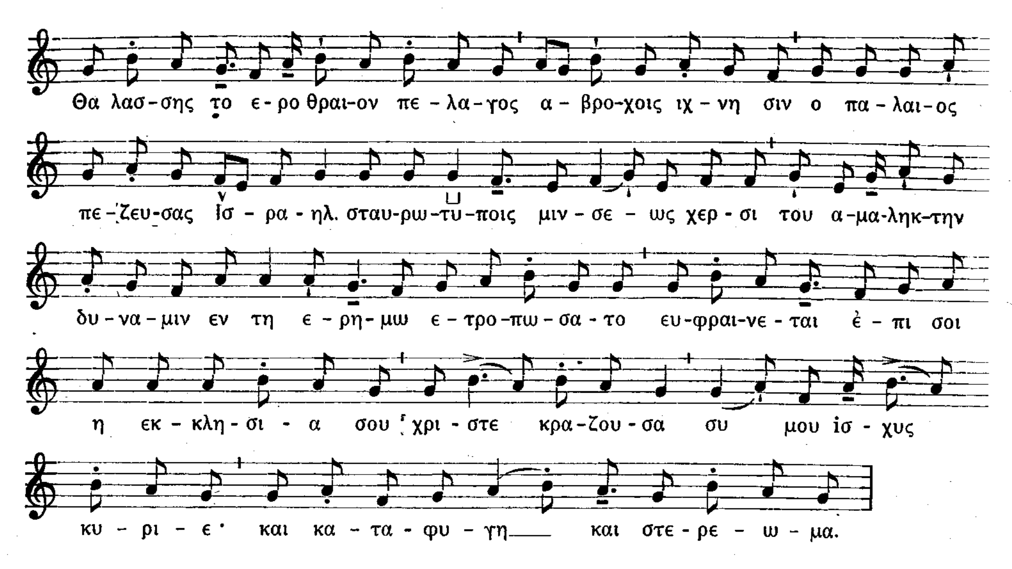
ευφρανθη επι σοι η εκκλη

σια σου χριστε κραζουσα

συ μου ισχυς κυριε και κα

ταφυγη και στερεωμα:-

Die Übertragung ergibt nachstehendes rhythmisches und melodisches Bild, welches deutlich zeigt, wie die Melodie um den zentralen Ton g kreist, der Anfang, Halbschluß und Endton der Melodie ist. Neben diesem Ton sind die wichtigsten Spitzentöne die obere und untere Terz.



Es soll hier vermieden werden, weitergehende Schlüsse auf die melodische Struktur der byzantinischen Hymnen zu ziehen. Alles, was sich zu sagen aufdrängt, ist hypothetisch, so lange nicht eine größere Zahl von Gesängen übertragen ist und zur Kontrolle vorliegt. Die wichtigste Aufgabe besteht vorerst darin, die primitivste und doch wichtigste Arbeit jeder kunsthistorischen Forschung zu leisten: das Material zugänglich zu machen, die reichen Quellen der byzantinischen Musik zu erschließen. Wenn wir die Angaben, die uns die Theoretiker geben, richtig zu nutzen verstehen, werden wir auf diesem Wege ein gutes Stück vorwärts gekommen sein.

Das „Air autrichien“ in Beethovens op. 105

Von

Alfred Orel, Wien

Die Bearbeitung der im Besitze der Wiener Stadtbibliothek befindlichen Briefe Ludwig van Beethovens für den Briefkatalog ihrer Handschriftensammlung[1] führte zur Feststellung eines Zusammenhanges, der meines Wissens in der Beethovenliteratur bisher nicht erwähnt wurde.

In einem Briefe an Steiner[2] schreibt Beethoven: „Für diesen Augenblick schicke man mir das Lied ‚ein Schüsserl u. a Reinderl‘ ich brauche es...... NB: Das Lied ein Schüsserl u. a Reinderl wird sich einzeln oder mit Variationen im Catolog (?) finden.“ Thayer[3] bestimmt nun op. 95 als das Quartett, von dem in diesem Briefe

[1] Handschriftensammlung der Wiener Stadtbibliothek. Beschreibendes Verzeichnis der Briefe. Hrsg. von der Gemeinde Wien. Wien, Gerlach und Wiedling, 1. Band 1919. Die Briefe Beethovens wird der unter der Presse befindliche 2. Band enthalten.

[2] L. v. B.s sämtliche Briefe ... hrsg. von Emerich Kastner, Leipzig Max Hesse: Nr. 631. Erstdruck: Thayer, Beethoven III², S. 628, Nr. 23. Original: Wiener Stadtbibliothek IN 3667.

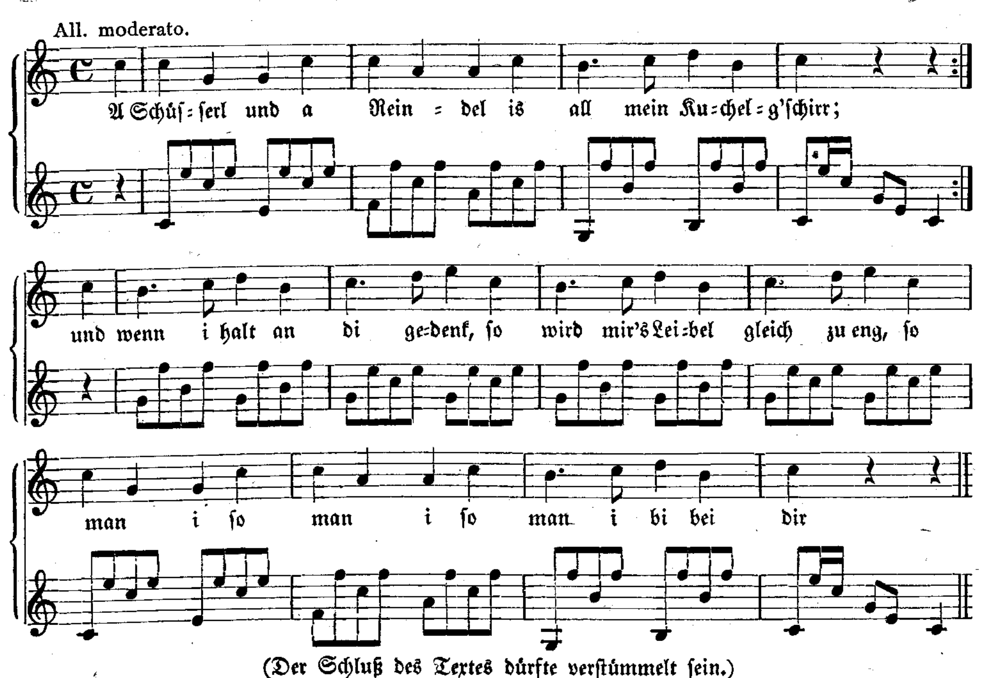
[3] a. a. O.

die Rede ist, geht aber über die zitierte Stelle gänzlich hinweg. In der durch Frimmel besorgten Ausgabe der Beethoven-Briefe von Kalischer[1] findet sich (III[2], 1911, S. 85.) zu diesem Brief die Anmerkung: „Hinsichtlich des Liedes ‚a Schüfferl und a Reindl‘ läßt sich nur negativ sagen, daß es keine Beethovensche Komposition ist. K. — G. Kinsky entsinnt sich, dem Lied in einer alten Sammlung österreichischer Volkslieder begegnet zu sein und gibt die Melodie an, wie folgt:



(Die Wiederholungsvorschrift soll wohl heißen: dal 𝄋 al fine.)

In der Musikaliensammlung der Wiener Stadtbibliothek befindet sich nun eine Handschrift[2], die 31 nummerierte Lieder für Gesang mit Gitarrebegleitung enthält, denen noch je ein Lied ohne Nummer vorangeht und nachfolgt. Nach dem auf der Innenseite des Einbandes befindlichen Titel: „Lieder für die Guittarre C. L. Costenoble“ handelt es sich um ein Liederheft, das sich der Wiener k. k. Hofschauspieler Carl Ludwig Costenoble (1769—1837) zum eigenen Gebrauche anlegte. Nr. 19 dieser Lieder ist folgendes:



(Der Schluß des Textes dürfte verstümmelt sein.)

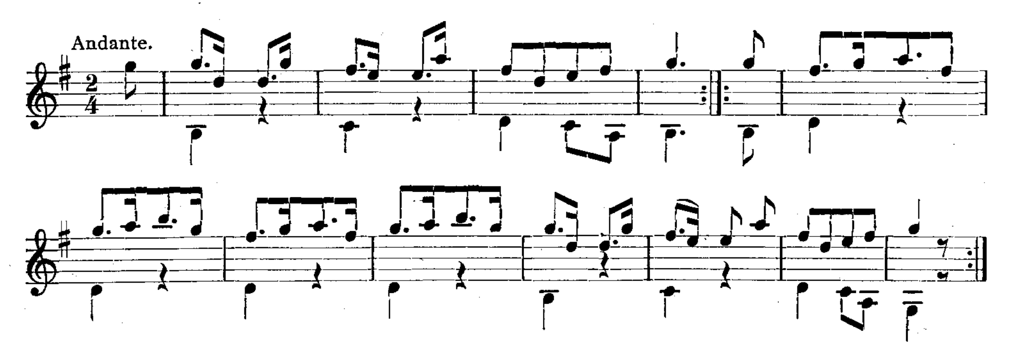
Die oben angegebene Fassung Kinskys erscheint im Vergleiche zu dieser (vokalen) Gestalt als (instrumentale) Variation (vgl. insbesondere den drittletzten Takt des ersten Notenbeispiels).

---

[1] Kalischer, Beethovens sämtliche Briefe, bearbeitet v. Frimmel.

[2] MH. 214, quer Oktav, alter Pappband, 24 Blatt achtzeiliges Notenpapier.

Wie mir der bekannte Fachmann auf dem Gebiete der Gitarristik Dr. Josef Zuth gelegentlich mitteilte, war dieses Lied zur Blütezeit der Wiener Gitarremusik, also in den ersten Jahrzehnten des vorigen Jahrhunderts, sehr bekannt und zahlreichen Variationenwerken für Gitarre zugrundegelegt. In der Tat weist auch ein weiteres Gitarrebuch Costenobles[1] Variationen über dieses Lied auf. Dort lautet das Thema:



Aber auch in den Werken Beethovens selbst ist das Lied zu finden. Die Variationen op. 105 (sechs variierte Themen für Pianoforte allein oder mit Flöte oder Violine)[2] enthalten im ersten Hefte neben zwei variierten schottischen Melodien als Nr. 3 ein „Air autrichien", das eben nichts anderes ist, als das Lied „A Schüsserl und a Reindl". Die Melodie zeigt wieder geringe Unterschiede gegenüber den bisher herangezogenen Fassungen. Sie lautet:



Dr. R. Hohenemser geht in seinem Aufsatze „Beethoven als Bearbeiter schottischer und anderer Volksweisen"[3] ziemlich ausführlich auf die Variationen op. 105 und 107 ein; betreffs der Melodie von op. 105 Nr. 3 schreibt er aber bloß, daß sie zur Zeit Beethovens in Wien Gemeingut gewesen sein und sich seinem (Beethovens) Gedächtnis eingeprägt haben wird. Die eingangs zitierte Briefstelle zeigt nun, daß Beethoven wahrscheinlich eine Vorlage benützte, zumindest nach einer suchte.

Thayer datiert den oben erwähnten Brief „um Dezember 1816", und setzt die Komposition der Variationen op. 105 in die Zeit 1818—1819. Der festgestellte Zusammenhang zwischen dem Brief an Steiner und op. 105 läßt diese beiden Datierungen gewissermaßen in Widerspruch erscheinen. Aufklärung bietet vielleicht die Tatsache, daß — wie Thayer erwähnt[4] — der Londoner Musikverleger Robert Birchall schon im Jahre 1816 den Gedanken dieser Variationen anregte[5]. Wenn auch die

[1] Wiener Stadtbibliothek MH 202.
[2] Breitkopf & Härtel, Ges.-Ausg. Serie XIV, Nr. 113.
[3] „Die Musik" X. Jahrgang, Heft 6 und 7.
[4] Thayer-Deiters-Riemann, L. v. B.s Leben, IV. (1907) S. 133.
[5] Vgl. Beethovens Brief an Birchall, Kastner Nr. 616.

Verhandlungen damals zu keinem Ergebnisse führten, und Beethoven bekanntlich Thomson in dem Briefe vom 21. Februar 1818[1] unter anderem zwölf Themen mit Variationen anbot, ist es immerhin möglich, daß die Arbeiten an diesen Variationen schon in die Zeit der Korrespondenz mit Birchall zurückreichen. Die schottischen Themen finden sich bekanntlich fast alle in den Volksliedern wieder, die Beethoven für Thomson bearbeitete. Da Beethoven die Melodien dieser Lieder aus England erhielt, vermögen die Kompositions- oder Erscheinungsdaten der Volkslieder insofern für diese Frage von Bedeutung zu sein, als schwer anzunehmen ist, die Variationen über eine Liedmelodie seien früher entstanden als die Bearbeitung des Volksliedes selbst. Die Gegenüberstellung der Themen in op. 105 und ihrer Liedbearbeitungen bei Beethoven ergibt:

op. 105 Nr. 1	Ges.-Ausg. Serie XXIV. 263 Nr. 3.
Nr. 2	? ?
Nr. 3 Air autrichien	
Nr. 4	Ges.-Ausg. Serie XXIV. 262 Nr. 6.
Nr. 5	„ „ „ XXIV. 258 Nr. 6.
Nr. 6	„ „ „ XXIV. 261 Nr. 12.

Nach dem chronologischen Verzeichnisse in der Beethoven-Biographie von Thomas-San-Galli[2] erschien 263,3 zwar erst 1817, die Komposition der wallisischen Lieder begann aber schon 1812, 262,6 wurde 1815 komponiert, 258,6 erschien 1816, 261,12 im Jahre 1814. Diese Daten bieten also kein Argument gegen die Möglichkeit, daß Beethoven schon 1817 an den Variationen op. 105 gearbeitet hätte. Daß er am 21. Februar 1818 an Thomson schreibt: „.... je suis prêt de vous composer 12 Thèmes avec variations“, spricht wohl auch nicht dagegen, da ein Teil dieser zwölf Stücke immerhin schon fertig gewesen sein kann. Und dies umsomehr, als Beethoven sich Birchall gegenüber schon im Briefe von 1. Oktober 1816[3] bereit erklärt hatte, ihm derartige Variationen zu schreiben. Der Brief Beethovens an Birchall vom 14. Dezember 1816[4] beendigte nach Thayer[5] diesen Teil der Korrespondenz Beethovens. In diesem Briefe ermäßigt Beethoven seine Honorarforderung von 30 auf 20 £. Der Brief trägt aber nach Thayers Angabe das Postzeichen 31. Dezember 1816. Da das Quartett op. 95 aber noch im Jahre 1816 erschien, kann der Brief an Steiner nicht in das Jahr 1817 fallen. Es scheint also, daß Beethoven schon während der Verhandlungen mit Birchall sich mit der Arbeit befaßte und dazu von Steiner das Lied „a Schüsserl und a Reinderl“ verlangte.

Jedenfalls ermöglicht der festgestellte Zusammenhang eine Ergänzung der Anmerkung in Frimmel-Kalischer's Ausgabe der Beethovenbriefe und es erscheint nicht unwahrscheinlich, daß Beethovens Arbeit an den Variationen op. 105 in den Anfang des Jahres 1817 zurückreicht.

---

[1] Kastner Nr. 837.
[2] W. A. Thomas-San-Galli, L. v. B... München, R. Piper u. Co. 1913, S. 441 ff.
[3] Kastner Nr. 616.
[4] Kastner Nr. 627.
[5] Thayer-Deiters-Riemann, III², (1911), S. 576.

Parodien und Nachwirkungen von Webers „Freischütz"

Auch ein Beitrag zur Geschichte einer Oper

Von

Paul Alfred Merbach, Berlin

Der bekannte Schritt vom Erhabenen zum Lächerlichen, den die Parodie eines Bühnenwerkes darstellt, hat zwei Voraussetzungen: einmal dessen unwidersprochenen, durchgreifenden Erfolg, der in die breiten Massen dringt, zum andern einen leichtfaßlichen Inhalt, der in volkstümlicher Form typische Gestalten und Charaktere, Begebenheiten und Verwicklungen vorführt und die Möglichkeiten einer Übersteigerung seiner treibenden Kräfte bietet ... „die Aufgabe der Parodie ist, ein ernstes poetisches Werk mit Veränderung seines Gegenstandes in ein anderes selbständiges komisches Gedicht umzubilden und durch den Kontrast zwischen dem Gemeinen des Gegenstandes und dem edlen, erhabenen Tone auf das Publikum zu wirken"[1].

Daß die Kindsche[2] Dramatisierung der Sage vom Freischütz nicht die erste Verwendung des dankbaren Stoffes für die Bühne darstellt, ist bekannt; ich weise hier nur auf die beiden Vorläufer der Weberschen Oper hin[3], die auf die Erzählung in Apels und Launs Gespensterbuch zurückgehen: Ferdinand Rosenaus „romantisch-komische Volkssage" „Der Freyschütz" (Leopoldstädter Theater in Wien, am 20. November 1816) und Josef Aloys Gleichs „Schauspiel mit Gesang" „Der Freyschütz" (Josefstädter Theater in Wien, am 28. Dezember desselben Jahres). Gleichs Stück errang einen großen Erfolg und wurde dann, weil Rosenaus Arbeit völlig durchfiel, unter dem Titel „Die Schreckensnacht am Kreuzwege oder Der Freyschütz" vom 18. Oktober 1817 ab bis 1835 ebenfalls im Leopoldstädter Theater gegeben. Text und Musik dieser beiden Bearbeitungen des gleichen Stoffes ist nicht mehr vorhanden; eine Beeinflussung Kinds oder Webers durch sie ist nicht anzunehmen.

---

[1] Stuttgarter Morgenblatt vom 8. Januar 1823. Vgl. Zeitschr. f. d. deutschen Unterricht Bd. 16, S. 646/9, dazu Gödekes Grundris, 9, S. 267/8.

[2] Für das Schaffen Friedrich Kinds weist mich der bekannte Vorkämpfer für die Klärung der Wünschelrutenfrage, Graf Karl v. Klinkowstroem-München, auf das in seinem Besitze befindliche Manuskript von 74 Blatt einer „Volksoper in fünf Aufzügen" „Die Ruthengänger" hin, das eine einfachste Handlung mit typischen Figuren und Konflikten bietet, die in einem „Bergstädtchen und dessen Umgebungen" spielt und, soviel ich sehe, niemals komponiert worden ist. — Für die Kindsche Gestaltung der Freischützsage ist eine Notiz in der von ihm redigierten Dresdner Abendzeitung vom 21. Juli 1824, Nr. 174, S. 694 von Interesse, wo er ein Gedicht Jugenderinnerungen veröffentlicht, das an den Wiener Hofschauspieler Karl Schwarz — nach Gastrollen in Dresden — gerichtet ist; in den Anmerkungen dazu heißt es: Schwarz, Kind, der weit ältere Sturz (später Rektor der Fürstenschule in Grimma) und Apel waren zusammen Adjunkten des Konrektors Thieme auf der Leipziger Ratsbibliothek; von dieser Adjutantur datiert auch ursprünglich der Freischütz, indem ich und der etwas jüngere Apel auf alle Chroniken unaufhörlich Jagd machten. — Andere Gestaltungen der Sage bieten u. a. Joh. Bolte in der Zeitschr. f. deutsch. Altertum, Bd. 32, S. 4/5 sowie ein Anonymus in Hormayers Archiv 1824, Nr. 130, wo als Nummer 27 einer Folge von „Sagen, Legenden und Geschichten" eine mährische Fassung aus dem Jahre 1584 mitgeteilt wird, die zu dem Gespensterbuche in keiner Beziehung steht. — Herr Direktorialassistent Dr. Herb. Neumann vom städtischen Kunstmuseum in Riga hat mir nach Dünazeitung 1899, Nr. 280 eine „baltische Freischützsage" „Peter Burwis von Bondangen" mitgeteilt, die einen Forstgehilfen auf die geweihte Hostie schießen läßt, woran ihn die Erscheinung des Gekreuzigten verhindert.

[3] Vgl. darüber E. v. Komorzynski in der Zeitschr. f. d. deutsch. Unterricht, 1901, S. 267/8.

Eine dritte Bearbeitung des Themas veröffentlichte ebenfalls in Wien 1821 Friedrich Graf v. Riesch im vierten Bande seiner „Bühnenspiele" (S. 1/148) unter dem Titel „Der Freischütz", Trauerspiel in fünf Aufzügen[1]. In einer Vorbemerkung bekannte Riesch, daß ihm die „treffliche Erzählung Apels" den Stoff dazu geboten habe, „indem einige darin vorkommende interessante Charaktere mir vorzüglich geeignet schienen, in dramatischer Form auf anziehende Weise entwickelt zu werden". Das Stück spielt 1520; die Hauptpersonen sind: Hugo, Wild- und Waldwart zu Laubheim — „seine Individualität ist anders angelegt und durchgeführt, als in der Erzählung geschah" —; Ilse, seine Frau; Bertha, ihre Tochter; Benno; Carlo, sein Oheim — „er ist in südlicherem Farbentone gehalten" —; Otto v. Wolffenburg. Das Schema der Örtlichkeiten der Handlung zeigt, wie sehr Graf Riesch von seiner Vorlage abwich:

Akt I: eine große Halle; im Hintergrunde das Bildnis eines schönen Kindes. — Dichter Wald.

Akt II: Zimmer in der Warte; rechts an der Wand hängt das Bild eines Jünglings, links eine Zither.

Akt III: Dito. — Rauhe Wildnis (Gußszene; es handelt sich um 65 Kugeln).

Akt IV: Zimmer wie in Akt II; ein Licht brennt dunkel auf dem Tische; man hört durch das offene Gitterfenster den Sturm. — Große Halle wie in Akt I.

Akt V: Freier Platz vor der Warte; auf der Schießstange der Vogel.

Etliche Jahre vor Rieschs Veröffentlichung aber komponierte das Mitglied der Münchener Kgl. Kapelle Carl Neuner (1778/1830) die Musik zu einer Tragödie „Der Freyschütz", die handschriftlich in der Wiener Staatsbibliothek unter Nr. 16465 vorhanden ist[2]; der Text der nicht komponierten Teile ist verloren, ihr Autor unbekannt, wenn auch die Benutzung des Gespensterbuches unverkennbar ist: die Szenen, die die Stimmung charakterisieren, sind identisch, nur die, welche die Handlung vorwärtstreiben, weichen von einander ab; dem Gespensterbuche gegenüber weisen sogar Kind und der unbekannte Tragödienverfasser gemeinsame Züge auf, so daß der Schluß nahe liegt, daß Kind nicht an der Hand der Apelschen Erzählung, sondern dieser Tragödie seinen Operntext gedichtet hat, daß er also die Tragödie als Vorlage und Quelle benutzte und sich folgender Stammbaum ergeben kann: Gespensterbuch (1810), Tragödie (um 1813), Kindscher Operntext (1817). Dazu kommt, das sogar die Ouvertüren Neuners und Webers in den Anfangsmotiven übereinstimmen.

Die uns geläufige und vertraute Fassung des Stoffes in dem Kindschen Operntexte, die Zelter an Goethe ein Vierteljahr nach der Berliner Uraufführung wegen des „vielen Pulver- und Kohlendampfes" verhöhnte[3], schlägt, wie dies noch in unsern Tagen zugestanden wird, „gar leicht ins Parodistische" um[4]. Als Erster erkannte und nutzte diese Elemente Karl Andreas v. Bernbrunn, gen. Carl Carl aus, der als

[1] Vgl. dazu Euphorion, Bd. 10, S. 267; Aufführungen des Stückes kenne ich in Würzburg, 17. August 1821 und Greifswald, 22. Oktober 1822.

[2] Neue musikalische Presse, Wien, vom 25. Dezember 1898; diesen Hinweis verdanke ich den reichen Beständen des Musik- und Theaterarchiv Dr. Pommeranz-Hagen, München, Liebigstr. 101.

[3] Brief vom 5. September 1821,

[4] Aus einer Kritik einer Freischützaufführung im Frankfurter Opernhause in der Frankfurter Zeitung vom 1. Juni 1918.

Leiter des Münchener Isartortheaters im Dezember 1822 seine Posse „Der Freischütz oder Staberl in der Löwengrube" zur Aufführung brachte. Die von ihm geschaffene typische Gestalt des Tolpatsches Staberl, die er in zahlreichen, nach einem bestimmten Schema geschaffenen Possen in die verschiedensten Situationen brachte, erlebt hier ein Freischütz-Schicksal, wobei es sich zunächst mehr um eine Lächerlichmachung „der Unvollkommenheiten der Darstellung des Freischütz auf dem Münchner Hoftheater handelte, als daß man es mit einer selbständigen Parodie zu tun hatte; ein Gedanke dabei war wirklich gut: als am Schlusse der Eremit erscheint und sich entschuldigt, daß er etwas langweilig sei und die Handlung aufhalten müsse, wird ihm ernstlich bedeutet, sich auf der Stelle fortzupacken. So hätte das Ganze sein müssen"[1]. Der Text dieser Posse ist nicht erhalten, doch lassen gelegentliche ausführlichere Inhaltsangaben die Art und Weise erkennen, wie Carl seine parodistischen Ziele und Absichten durchgeführt und erreicht hatte[2]:

„Staberl ist auf Reisen", um seine Geliebte aufzusuchen, von der er nichts weiß, als daß sie eine Wirtstochter sei, aus dem Wirtshause zum Bock, und Agathe heiße, findet den Bock und Agathen bei einem Scheibenschießen, zu welchem er zufällig gelangt und bei dem er eben so zufällig den Preis gewinnt. Der Herr des Festes, ein passionierter Jäger, nimmt ihn nun in seine Dienste und da der grausame Wirt in Staberls Liebe nicht einwilligt, so gibt er ein Scheibenschießen, bei welchem der Sieger 6000 fl. und Agathens Hand gewinnen soll. Staberl ist darüber in Verzweifelung, denn er weiß nur zugut, daß er auf seine Schützenkraft nicht vertrauen könne, die schon bei dem zweiten Versuche zu Schanden wird und ihn dem Gespötte Preis gibt. In dieser Verlegenheit naht sich ihm Casper und erzählt ihm von den Freikugeln, von welchen Staberl noch nichts gehört hat, wohl aber von den Freibillets. Auch Samiel erscheint feuerrot im Hintergrund und so gerät der arme Leibjäger, ohne es selbst zu wissen in die Hände des Bösen. Nach einer parodierenden Szene zwischen ihm und Agathen (jene, wo in der Oper die berühmte Arie gesungen wird), eilt er in die Löwengrube, die nach seiner Äußerung das erste Stockwerk von der Wolfsschlucht ist. Hier geht es toll und abenteuerlich genug zu, doch ist hier die Gelegenheit ganz unbenützt gelassen, welche sich darbot, um das Fantastische ins Barocke und Karikierte hinüber zu ziehen. Die Erscheinungen sind jener der Oper nachgebildet, statt sie zu parodieren; daß statt einer Nachteule ein Hahn auffliegt, ist von geringer Wirkung; erst ganz am Schluß, als Staberl mitten unter den höllischen Fratzen seinen Regenschirm aufspannt, wird die Sache wieder das, was sie sein soll. Im dritten Akte zeigt sichs, daß der ehrliche Wiener Bürger die Lockungen des Satans verschmäht und zum Lohne dafür führt ihn der Himmel in dem Zieler seinen Rettungsengel zu. Dieser, eine ehrliche, mitleidige Haut, dem Staberl seine Not klagt, verspricht ihm sichere Hilfe, . . . er solle nur getrost schießen, wenn er auch das Ziel nicht treffe, sei der Preis doch sein, das wisse ein geschickter Zieler schon einzuleiten. Inzwischen naht der Schulmeister mit elf Brautjungfern, die der bräutlichen Agathe den Hochzeitskranz bringen sollen; leider fehlt die zwölfte . . . um die Zahl voll zu machen, und ehe man sichs versieht, ist Staberl in diese zwölfte umgewandelt. Nun knallen die Böller, das Schießen beginnt, Musikanten eröffnen den Zug mit dem Jägerchor, schmucke Waldmänner folgen, artige Tänzer schließen sich an, Agathe, der schöne Preis des Tages, wird im Triumphe hereingetragen, in einem prächtigen Jagdwagen folgt der Festgeber, rüstige Reiter beschließen den Zug. Staberl, als der Leibjäger, hat natürlich den ersten Schuß, der wackere Zieler hält sein Wort und in tausend Stücke zerspringt der Bock. Das Ganze ist ein unterhaltendes Gemälde, voll Lebendigkeit und Frische, dem es nicht an bunten

---

[1] Stuttgarter Morgenblatt vom 8. Januar 1823. — Nach Allgemeiner Theaterzeitung (Wien) vom 28. März 1826 gab Adolf Bäuerle 23 illuminierte Kupfer, von Schöller gezeichnet, heraus, von denen Nr. 3 Die Situation aus Staberl als Freischütz darstellte.

[2] Allgemeine Theaterzeitung (Wien) vom 4. Februar 1826, S. 58; dazu ibidem 1846, Nr. 4/5 sowie Literarisches Conversationsblatt 1824, S. 58.

Farben und an jenem mannigfaltigen Wechsel fehlt, der hier erforderlich ist. Auch die Musik ist parodierend gehalten; z. B. singt Max Staberl: „Durch das Lerchenfeld, durch die Brigittenau" (also ganz wienerisch lokalisiert); eine Nachahmung des Lach-Chores: „Schleck' er Bartel! Schleck' er Bartel" sowie die Parodie des Jungfernliedes: „Wir winden Dir den Myrthenkranz aus veilchengelbem Neide" gehören hierher."

Um weniges später häufen sich in England die Parodien des Weberschen Werkes. Im Lyzeum der Londoner englischen Oper[1] hatte der Freischütz ungemeinen Beifall gefunden, der die Veranlassung von hundertfältigen Vorstellungen des Stückes auf den größeren und kleineren Bühnen in London, Edinburgh, Glasgow usw. war. Dabei wurde das Werk nirgends so gegeben, daß es befriedigt hätte; Hauptszenen wurden umgestellt, Rollen hinzugedichtet, Wiener Gassenhauer eingeflickt, aus dem Schwarzen Jäger der lebendige Satan gemacht, so daß ein „zerrissenes, buntscheckiges Wesen" entstand und „Natur und Charakter des Stückes unverantwortlich geändert wurde"[2]. Für das englische Theater ward der Text dreimal übertragen und durch „Anklänge aus Scott, Shakespeare und Faust verbessert"; auf Webers Veranlassung wurde er dann zum vierten Male übersetzt[3]. So war bei den ersten Aufführungen „viel verändert und hinzugekommen; das Werk hieß „Die siebente Kugel", Max wurde in Rudolph umgetauft, er sang im zweiten Akte das alte deutsche Lied „Gute Nacht" und im dritten Akte eine Pollaca echt englischer Fabrik[4]". Ein eingehenderer Bericht in der Dresdner Abendzeitung[5] läßt die rücksichtslose Willkür erkennen, mit der man mit dem deutschen Meisterwerke umsprang; es heißt da:

„Der Freischütz wird im englischen Opernhause gegeben, das zwar nur den vierten Rang unter den Theatern der Hauptstadt einnimmt. Der ungenannte Übersetzer scheint ein gewaltiger Stümper zu sein, der des herrlichen Kind Dichtung gar nicht verstanden. Er läßt den Erbförster z. B. erzählen, daß das Gelingen des Probeschusses dem Schützen das Recht verleihe, das schönste Mädchen des Dorfes zur Gattin zu wählen. Auf solche Weise ist fast das ganze Werk behandelt. Kaspar wird, da man in England schwerlich einen Sänger finden wird, der

---

[1] Allg. Musik-Zeitung 1824, S. 829.

[2] Im Auslande wurde der Freischütz überhaupt reichlich verballhornt. Nach Charivari vom 14. Januar 1850 und Signale f. d. mus. Welt 1850, S. 15 waren bis damals Übersetzungen in neun verschiedenen Sprachen vorhanden; bekannt ist, daß Berlioz Rezitative dazu komponierte und in den Aufführungen der Opéra comique im fünften Akte die Ballettmusik aus dem Oberon einlegte, wodurch das Ganze eine „Parodie des Originales" wurde (Allgemeine Theaterchronik vom 7. Juli 1841); Castil-Blaze (vgl. über diesen üblen „Bearbeiter" meine Bemerkung in der Szene, 1917, S. 119) hatte für Berlioz unter dem Titel Robin des bois die Textumgestaltung besorgt, die „nur für die Hälfte der Originalmusik Raum bot" (Der Pilot, 1. Juli 1841). Über die Pariser Schicksale des Freischütz vgl. auch noch die Aufsätze in der Deutschen Bühnengenossenschaft 1879, Nr. 38/41 sowie im Mercure de France, 1. Dezember 1905, S. 337/50.

[3] Kinds Theaterschriften, Nr. 4, 1827, S. III.

[4] Der Freimüthige (Berlin), 1824, S. 784; dazu Z. d. IMG 1910, S. 251/4 sowie Literarisches Konversationsblatt 1824, S. 923 (Literaturbrief aus London vom 13. August): Die Theater haben jetzt halbe Ferienzeit und liefern wenig Bedeutendes. Aber der Freischütz gewinnt täglich an Popularität, und man spricht wieder von einer Gesandtschaft an den Komponisten, um ihn für unsere Oper zu engagieren. Wenn ich sein Freund wäre, so würde ich ihm aber raten, die Gesandtschaft höflichst abzuweisen. Die Engländer bewundern besser aus der Ferne. Rossini, si nugas licet componere operibus, hat diese Erfahrung erst eben gemacht, und sein designierter Nachfolger könnte, wenn auch sonst nichts, doch hierin etwas von ihm lernen. Eben finde ich folgende Ankündigung in der Literary Gazette: There is announced for publication: Der Freischütz or the seventh bullet, a series of twelve illustrations of this popular opera, drawn by an Amateur and etched by George Cruikshank. With a travestie of the drama.

[5] Abendzeitung vom 18. Oktober 1824, Nr. 250.

eine solche Rolle nur irgend genügend darstellen könnte, von zwei Personen gespielt oder ist eigentlich in zwei Rollen umgeschaffen. Diese beiden Herren erscheinen zuerst und der eine beklagt sich bitterlich, daß Samiel sich weigere zu erscheinen, um ihm zur Auffindung eines Substituten für die nahe Höllenfahrt behilflich zu sein; er macht nun auch, um den Zuschauer zu überzeugen, einige Versuche, schreit jämmerlich Samiel, aber kein Rotmantel läßt sich blicken, und Kaspar mit seinem Double zieht unverrichteter Sache ab. Die Bauern mit Max treten auf, der Königsschuß fällt, Max ringt die Hände, zwei hübsche Bauernmädchen bekränzen den Sieger, den es gleich darauf gelingt, die schöne Partie: Schaut der Herr usw. auf das vollkommenste zu persiflieren. Max wird dann als dummer Bauernbursche geschildert, aber gut gesungen, die angenehmste Szene der englischen Darstellung. Dann sind die beiden Kaspar um Max bemüht; das Ende der großen Baßarie klingt wie das deutsche Lied: „Lustig, lustig, immer lustig". Agathe singt eine eingelegte Arie, von dem erwähnten Bilde nichts, das Duett Schelm halt fest bleibt weg, ebenso das schöne Terzett, statt dessen singt Max eine Arie, von der man nur die Worte versteht Good night, Good night. Im 3. Akt nicht unpassend eine große Jagd, wo der Jägerchor gesungen wird, Kaspar die sechste Kugel verschießt und Max und Agathe, die zufällig mit auf der Jagd ist, ein eingelegtes Duett singen. Als Max vor dem Fürsten, nachdem er Kaspar getroffen, des Freikugel-Gießens angeklagt, wird letzterer erweicht und bekennt sich als den allein schuldigen, wird aber trotz seiner Reue von Samiel selbst in den Höllenpfuhl gezogen. Das Meisterwerk ist entstellt und verketzert."

Von solcher „Bearbeitung" bis zur bewußten Parodie war nicht weit. Im Herbst 1824 erschien in London: Der Drer Freischütz. Travestie. By Septimus Globus Esq. With 12 sketchings by George Cruikshank, from drawings by an Amateur; and the original tall, whereon the german opera is founded.

Das Verzeichnis der Dramatis personae lohnt sich, in seiner ganzen Ausdehnung hier mitzuteilen, es lautet:

Ottocar, a Bohemian Prince — the least principal character.
Kuno, Ranger of the Forest — nothing but a good one.
Rodolph, a Huntsman — with a rifle, of a melancholy turn, in love with Agnes.
Caspar, a ditto — wiley; unwilling to discharge his obligations till forced.
Rollo, another ditto — fond of Spirits and wicked; in the end Moral.
Kilian, a Villager — with a ligth heart, and large shorts.
Zamiel, the Black Yager or Huntsman Spirit of the Forest — cruel and phrenological; with ill loocks and a large ladle.
First Huntsman — Huntsman the first.
Second Huntsman — Huntsman the second.
Third Huntsman — Huntsman the third.
Bellman, with large Bell and Voice — tintinnabulary and vocal.
Potboy, a serving man — civil and attentive.
Agnes, Kuno's Daughter — kind and coming; in love with Rodolph.
Anne, her cousin — a spinster with spirit; free and easy.
Witch of the Glen — given to low company.
Little Girls, in white — do — littles.
Ghost of Agnes' Shoe, Guardian Angel to Rodolph — brihgt and fair; loquacious.
Ghost of Rodolph's Grandmother, aged — significant and silent.
Apparition of Agnes — youthful — false.
Spirits, Invisible — musical and prophetical.
Spirits, Evil — neat.
Clerk of the Works, below — with a grave voice.
Demons, restless — out of employ.
Monsters, active — The Cholera — morbus etc.
Corpses above ground — on the go.
An Eclipse, secundum artem — nocturnal.

A Song, by itself — proper.
Nr. 7 — an equivocal character.
Exciseman, Prince's Footman, Reptiles, Monstrosities, Green Huntsman, Verdant Villagers, Artillery Company, Watchmen etc.
Popular Aerial, and Hear-ye-all Music; Grand Choruses, Roaruses etc.
Scene. A sequestrated part of the Imperial German Forest of Linden, in the Kingdom of Bohemia.

„Das Opus ist mehr eine Travestie der Textworte als der Fabel des Stückes, der Gegenstand und die Hauptcharaktere der Handlung sind fast ganz unverändert geblieben, nur der Dialog und die Gesänge haben eine travestierte Natur angenommen. Der Höllenspuk ist besonders in Anspruch genommen worden, und wir sehen z. B. in einem Trio nach der Melodie: „I'm a Yorkshireman" drei Teufelchen auftreten, Branntwein, Rum und Wacholderschnapps. Dieses unübersetzbare Trio (S. 28) lautet:

Brandy.
I'm landed quite ripe from Bordeaux,
A prime piece inco g for a revelry!

Rum.
I'm from Jamaica — a word, ho!
All's snug! I'm above proof and devilry!

Gin.
Ruin! let me be admitted;
Though I'm private - still I like this rout here!

Together.
All's right, but nothing's permitted.

Brandy.
Hush!

Rum.
Hush!

Gin.
Hush!

Together.
We'll all run in and out here.

Chorus.
Rum — in milk — titty, Gin — ditty, —
Brandy, witty tea, Rum go,
Rum — in milk — titty, Gin — ditty, —
Brandy, witty, tea, Rum oh!

Der dämonische Kugelguß ist mit besonderer Karikatur zum Burlesken umgestaltet. Zu den Ingredienzen der Kugelmasse gehört folgendes: Blei von dem Sarge eines Parodisten, Menschenweisheit in einer Nußschale, auch ein bißchen Verstand aus den guten alten Zeiten, und Zufälle von den alten schlechten Wegen:

Here are accidents from bad old ways!
Here's some wisdom of the good old days!

Unter den Zaubererscheinungen während des Gußes zeichnet sich eine Artilleriekompagnie, welche ihr Geschütz abfeuert, vorteilhaft aus, und Rodolf (Max), welcher dabei die Courage verliert, stärkt sich durch eine Bratwurst, die er aus seiner Jagdtasche hervorzieht. Eine angenehme Zugabe des Buches sind die geistreichen Zeichnungen, von der Meisterhand des beliebten Cruikshank radiert[1]". Der Text dieser Travestie, wenn er in die Hand eines deutschen Übersetz-Fabrikanten fiele, würde wenig genießbar sein; die besten Späße sind lokal und würden in einer wörtlichen Übertragung unverständlich werden. Die Karikaturen hingegen, von geschickter Hand nachgestochen oder lithographiert, würden in Deutschland gewiß Käufer finden. Das ärgerliche Gesicht, womit der Jäger Max, das Kinn auf die über der Büchsen-Mündung gekreuzten Hände gestützt, den Hohn des Schützenkönigs Kilian aushält:

[1] Literarisches Conversationsblatt, 1824, S. 1095/6.

In the target put it pray!
Here it is, Sir, Ay! ay! ay!

würde den Beschauer auf ergötzliche Weise an manches Fratzengesicht erinnern, das er bei dieser Stelle auf dem oder jenem deutschen Theater wirklich schneiden gesehen. Der Samiel mit gelben Stiefeln und gelbem Hute, roten Beinkleidern und grünem Angesichte könnte dazu dienen, die Phantasie unserer Kostümiers anzuregen. Der kolossale Gießlöffel (S. 18) und die Kugelform, welche Kaspar gleich einem Schubkarrn nach der Wolfsschlucht fährt, würden auf einer Wiener Vorstadtbühne vielleicht Furore machen. Und die Gießszene selbst wäre dazu geeignet, der Dekorierkunst von Berlin, Leipzig usw. einen neuen Triumph zu bereiten. Der Kobold zwar, der hier den Mond mit einer Schmetterlingsfalle oder einem runden Waffeleisen verfinstert, möchte leicht das furchtbar Erhabene dieses allbeliebten Spektakels stören; aber die Riesin von Fledermaus, welche mit ihren ausgebreiteten Flügeln den Theaterhimmel bildet und die Stelle der Sofitten vertritt, würde mit rauschendem Beifall empfangen und nach dem Aktschluß unisono herausgerufen werden. Daß eine spätere Travestie, in welcher statt des Kugelgießens Pfannkuchen gebacken werden, wirklich auf der englischen Bühne erschienen ist, weiß man bereits aus den deutschen Zeitungen" [1].

Diese Travestie des Freischütz blieb nicht die einzige; fast zu gleicher Zeit wurde auf einer anderen Bühne der englischen Hauptstadt die deutsche Oper in ähnlicher Weise den breiten Massen mundgerecht gemacht.

„Auf dem Koburger Theater zu London kam eine sinnlose Parodie zur Aufführung, welche sich schon durch ihren Titel und fernere Ankündigung zur Ausgeburt der Sinnlosigkeit stempelte. Auf dem Anschlagzettel las man unter anderem: An entirely new demoniacal, caballistical, Germanical, inhumanical, frying-panical, horrible, incorrigible, hot porrigible Melodrama, called He Fries-it, or the seventh Charmind Paneake. (Wer wollte diesen Galimathias übersetzen!) Ferner hieß es: da man glaubt, daß dramatische Schrecknisse jetzt der herrschende Geschmack und an der Tagesordnung sind, so hoffen wir, daß man obiges Stück als das Schrecklichste finden wird, was noch auf irgend einer Bühne erschienen ist, und um den darin vorkommenden Schrecknissen Wirklichkeit zu geben, so soll alles darin erscheinende wirklich seyn: wirkliches Feuer, wirkliche Erde, real airs, vom Orchester (ein Wortspiel, das sich auf Luft und Lieder bezieht), wirkliche Geister und Wasser (ein Wortspiel auf geistige Getränke), wirkliche Schädel, wahre Crikets Bats et Balls (unübersetzbar), ein wirkliches Eselwettrennen in der Luft, ein wahres Katzengeheul, wahre Menschenknochen, Gerippe, Fleisch und Blut, ein wirkliches irländisches Geheul [2]".

Immer weiter griff damals in London das Parodiefieber um sich, ein Beweis für die tiefe Wirkung des Freischütz! „Auf allen kleinen und größern Theatern werden dramatische oder pantomimische Travestierungen des Freischütz (damned to everlasting fame, wie ein englisches Blatt seine Unsterblichkeit ankündigt) gegeben. Wir wollen nur eine anführen, die uns soeben ein Reisender erzählt. Die Weihnacht-Pantomine (1824) in Durylane hieß die singenden Bäume und die goldenen Gewässer, also ein Läppchen aus der 1001. Nacht. Darin machte den großen und kleinen Kindern folgende Parodie des Kugelgießens in der Wolfschlucht unbeschreibliche Freude. Pantalon und der Clown werden Bewohner eines Hauses, worin es spukt, und zitieren da, neben dem Bratofen in der Küche, den Geist des verstorbenen Kochs Samuel,

[1] Mitternachtblatt für gebildete Stände 1826, Nr. 43, S. 172.
[2] Allgemeine Theaterzeitung vom 14. Dezember 1824.

ihnen beizustehen. Er steigt aus einem Küchentopf hervor und gibt seinen Klienten die Weisung, sieben Pfannkuchen zu machen, sechs für sie, den siebenten, einen Riesen, für ihn. Sie schreiten zum Werk, und so wie einer in Butter geschmort und gar gebacken hervorspringt, vermehrt sich der Küchenspuk und das Getümmel. Die schwarze Katze, eine Nebenbuhlerin der romantischen Eule, schießt feurige Strahlen aus ihren Augen. Die Bratpfanne kocht feurigen Schaum über, die Schüsseln klatschen und schwatzen, als wäre Leben in ihnen, an der Wand hin treibt ein wildes Heer von skelettierten Ratten und Mäusen, bis am Ende das ganze kupferne und irdene Küchengeschirr zu erglühen und zu tanzen anfängt, Raketen und Sprühteufel losprasseln, die ganze Küche in Feuer und Flammen steht und die Feuerkompagnie mit Löscheimern, Feuerspritzen und Zubringern hereinstürzt" [1].

Bis in die englischen Provinzstädte erstreckte sich dieses Parodiefieber; so wurde z. B. in Dublin der Freischütz mit unermüdetem Beifall gegeben; sofort meldete sich auch hier die Parodie zum Worte, von der ebenfalls der Theaterzettel überliefert ist [2]:

A Travestie of the celebrated Opera of Der Freischütz, called the Fried Shot! A new Overture composed by Mr. Barton.

Ottocar, a Prince, but of no consequence, Mr. O'rourke.

Kuno, Ranger of the woods, and generally believcp to be the Father of Agnes, Mr. James.

Rodolph, a Huntsman with a Rifle, of a melancholy turn, tender and rather soft, Mr. Johnson.

Caspar, addicted to Spirits, and unwilling to discharge his obligations till forced, Mr. W. Williams.

Killian . . . with a light heart and large shorts, not to he cowed after hitting the Bull's eye, Mr. Latham.

Huntsman the 1st or 1st Huntsman, Mr. Barry.

Huntsman the 2d or 2d Huntsman, Mr. Glover.

Christopher, the Landlord, Mr. Carrol.

Agnes, the Daughter of her Mother, attache a to Rodolph, kind and coming, Mr. Smollet.

Inhumane or Spirituous Beings:

Zamiel, the Black Yager, Cruel and Phrenelogical, with all looks and a large Ladle, Mr. Williams.

Eine Travestie der berühmten Oper Der Freischütz, genannt der gebratene Schuß. Eine neue Ouvertüre.

Ottokar, ein Prinz aber ohne Bedeutung.

Kuno, der durch die Wälder streift und von dem man gewöhnlich annimmt, daß er der Vater ist von Agnes.

Rodolph, ein Jäger mit einer Flinte, von melancholischer Gemütsart, sanft und etwas weichlich.

Kaspar, der gerne trinkt und seine Pflichten sehr ungern erfüllt, bis er dazu gezwungen wird.

Kilian, mit einem leichten Herzen und großen Pumphosen, der ganz furchtlos ist, nachdem er dem Ochsen ein Auge ausschlug.

Der erste Jäger.

Der zweite Jäger.

Christopher, der Wirt.

Agnes, die Tochter ihrer Mutter, Liebhaberin von Rodolph, freundlich und kommt, wenn man sie ruft.

Unmenschliche oder Geisterwesen.

Samiel, der schwarze Jäger, grausam und phrenologisch, mit bösem Blick häßlich, von bösem Aussehen und mit einem großen Suppenlöffel.

[1] Abendzeitung 1825, Nr. 61, S. 243; dazu noch folgende Charakteristik: „Ihr Hauptreiz besteht in der Manier des Vaudevilles, in ergötzlichen Anwendungen der allbekannten Freischütz-Arien und Chöre. Die Art, wie der Lach-Chor eingeführt wird, und die Intronisation des Staberle und seiner Quintel, während der Chor eine Parodie des Jäger-Chores singt und während das bengalische Feuer, wie immer Unsinn verherrlicht, sind für diesen Zweck ein köstlicher Spaß".

[2] Allgemeine Theaterzeitung vom 7. März 1826.

Apparition of Rodolph's Mother by a Neat Spirit.	Die Erscheinung von Rodolphs Mutter durch einen sehr netten Geist.
Spirits, Equestrian, Musical, Prophetical and Invisible.	Geister, zu Pferde, musikalische, prophetische und unsichtbare.
The Eagle at a short notice by another Bird.	Ein Adler in kurzem Abstand von einem andern Vogel,
The Pigeon, do.	ebenso eine Taube.
Glerk of the Works below, with a grave voice. Corpses above ground on the go — An Eclipse, secundum artem, Nocturnal — A Song, by itself, proper —.	Ein Fabrikbeamter mit einer tiefen Stimme. Leichname über dem Boden gehen spazieren, eine Eklipse nächtlich, ein Gesang aus sich selbst, sehr anständig.
No. 7, an equivocal Charakter, Skeleton of a Post Chaise, Fire Balloon, Man in the Monn,	Nr. 7 ein zweideutiger Charakter. Das Skelett einer Postchaise. Ein Feuerballon. Ein Mann im Mond.
Frog in an Opera Hat, and other Monstrosities by a number of Ladies et Gentlemen Engaded Expressly for this Occasion.	Ein Frosch in einem Opernhut und andere Monstrositäten von Damen und Herrn dargestellt, die für diese Gelegenheit engagiert worden sind.

Bis nach Amerika erstreckte sich die Wirkung der Oper; in New Orleans wurde der Freischütz unter dem Titel „Der wilde Jäger von Böhmen" gegeben . . .[1] „der rohe Stamm unter den Bewohnern brachte ihm ein wütendes Hurrah"[1].

So reichlich die Quellen über die englischen Parodien fließen, so mangelhaft sind wir über einige andere Elaborate dieser Richtung unterrichtet. Ende Dezember 1826 wurde in Ofen-Pest ein parodierter Freischütz von Artour zum Benefize einiger „fleißiger" Schauspielerinnen gegeben[2], dessen Text ebenso wenig überliefert ist wie der der Posse Cäsar Max Heigels „Alles a la Freischütz", die im August 1825 im Münchner Isartartheater zur Aufführung gelangte[3]; aus denselben Jahren stammt des pseudonymen Fernando del Castillo romantisches Lustspiel in fünf Akten „Don Juan", das in einer sonderbaren Verquickung auch Freischütz-Motive parodistisch verwendete[4]; eine 1827 in Prag gegebene neue Oper von Johannes Rummeler (Text von Prohaska) „Die Walpurgisnacht" „scheint in ihrer Handlung die des Freischützen zur Folie zu haben"[5]. Die Wirkung der Oper reichte weit über literarische Nachahmungen und Einflüsse bis zur motivischen Ausgestaltung von zufälligen Gebrauchsgegenständen: Die Schützenscheibe des bayerischen Landstädtchens Uffenheim trug zur Kirchweih die Szene aus dem Freischützen, wie Caspar die Kugeln gießt und unter Sturm und Ungewitter das wilde Heer über seinem Haupte zieht; dazu folgende Verse:

Im Bund mit Sturm und Ungeheur
Und bösen Geiste zu Genossen
Sind Caspars Kugeln hier gegossen;
Doch andere gießt der brave Baier;

Denn Vater Max und Vaterland
Sind ihm als Schutzgeist treu verwandt.
Wo's dieser Ehre gelten soll,
Da trifft des Baiern Kugel wohl.

Von den deutschen Parodien des Freischütz die in dieser Zeit entstanden sind, ist so viel ich sehe, nur eine vollständig erhalten; sie führt die Titel[6]:

[1] Allgemeine Theaterzeitung vom 24. Juli 1827, S. 360.
[2] Ebenda vom 24. April 1827, S. 199.
[3] Abendzeitung 1825, Nr. 209.
[4] Hayn, Bibl. germ. erot. Bd. 1, 1912, S. 569.
[5] Der Freimüthige (Berlin) 1827, Nr. 254.
[6] Flora (München), 1823, S. 611; vgl. Ztschr. f. Bücherfreunde 1918/9, S. 656.

Samiel oder die Wunderpille. Farze mit Gesang und Tanz in 4 Akten und in Knittelversen. Mit Beibehaltung der gesammten Musik von Carl Maria v. Weber. Quedlinburg und Leipzig 1824, bei Gottfried Basse.

Lebrecht, Bürgermeister;
Salbe, Apotheker;
Agathe, seine Tochter;
Hanne, seine Nichte;
Caspar, Provisor, } bei Salbe;
Max, Lehrbusch }
Samiel, ein Pferdearzt;
Fips, ein Schneider;
Röse, seine Braut;
Ein alter blinder Mann. Ein Knabe. Männer, Weiber, Mädchen, Musikanten. Erscheinungen.

Das Stück spielt in einer kleinen Stadt, teils in der Schenke, teils im Hause und Laboratorio des Apothekers Salbe. Die Zeit kurz nach Beendigung des einjährigen Krieges. Das Kostüm ist altmodisch.

Um den philisterhaften Geist eines solchen Produktes zu charakterisieren, seien hier einige Proben daraus mitgeteilt.

„Wer meine Tochter sich will frei'n,
Der muß auch mein Verlangen erfüllen
Und herausstudieren die Composition meiner Pillen. . .
Drum glückt's ihm heute Nacht, die Sache zu erdenken,
So will ich morgen ihn mit meiner Tochter Hand beschenken. . .

Freilich: der Provisor Kaspar hat ein „schofles Gemüt" und der Lehrbursche Max gerät in Verzweiflung. . .

Jetzt wird die Sache immer schlimmer. .
Nichts ist mehr recht nach meinem Sinn,
Und nicht der kleinste Hoffnungsschimmer
Begleitet zu der Prob' mich hin. . .
Fleißig ging ich in die Schule,
Als ich noch ein Knabe war;
Angenagelt auf dem Stuhle
Lernt' ich bis in's zwölfte Jahr. . .
Einst als tanzt' ich mit Agathen
Auf 'nem prächt'gen Hochzeitsschmaus. . .
Seit der Zeit schmeckt mir kein Braten. . .
Mit dem Lernen war es aus!
Wer kann das liebe Mädchen hassen?
Schön ist sie und hat Geld wie Heu!
Mich woll'n die Gläub'ger setzen lassen,
Mit dem Credit ist's ganz vorbei.
Jetzo steht ihr Fenster offen,
Und sie horcht auf meinen Schritt,
Läßt nicht ab vom treuen Hoffen:
Max bringt Gerstenzucker mit!
Doch vorbei ist's mit dem Stehlen,
Salbe lauert wie ein Dax.
Ach! ich kann's Dir nicht verhehlen — —
Nichts bringt heut Dein treuer Max.

Kaspar hat ein Mittel, Gerstenzucker zu bereiten . . . „in dieser Nacht kann man's bereiten . . . mit diesem Pulver kann man alles vollführen . . . komm' um Mitternacht ins Laboratorium".

Agathe hat sich mit dem Plätteisen die Hand verbrannt; Hanne singt im Berliner Dialekt:

„Kam mein Landwehrmann gegangen,
Klein von Körper und nicht schmal,
Roth von Aug' und blaß von Wangen,
So war's mich nicht ganz egal".

Und Agathe parodiert ihre berühmte Arie:

„Wie ging ich wohl zu Bette,
Bevor ich ihn geseh'n?
Und heut' was gilt die Wette?
Wird er noch bei mir steh'n?
Ob uns're Hauslaterne brennt? . . . ? . . ."

Das Laboratorium, die „Wolfsschlucht" dieser Parodie, wird folgendermaßen beschrieben:

„Im Hintergrunde ein chemischer Ofen; rund herum stehen Flaschen, Pullen, Büchsen; Retorten liegen auf dem Gesimse. An einigen Stellen sieht man Mäuse und Ratten an Kästen und Papieren nagen. Caspar legt einen Kreis von Medizinflaschen, an denen sämmtlich lange Affichen sind, in die Mitte eine Mörserkeule. Das Theater wird erleuchtet von einigem Phosphor, der in kleinen Flaschen an verschiedenen Orten sich befindet. Samiel kommt aus dem Rauchfange des chemischen Ofens in rotem Tricot mit Hörnern und Pferdefuß; Erscheinungen auf dem Herde des chemischen Ofens; etwas verschimmeltes Kommisbrot, das Auge eines Flohes, die Pfoten einer Laus . . etwas Blut, das beim Schweineschlachten geflossen, eine Pille, die schon einmal genossen. . . Irrlichter tanzen. . Mäuse, Ratten, eine Menge kleiner Leute, in roten Röcken, dreieckigen Hüten, Medizinflaschen in der Hand. . ."

An bekannte Klänge erinnert auch folgende Parodie: —

„Ach, traurig ist das Ehstandsleben,
Wenn uns der Eh'mann nicht gefällt. . .
Dann muß er uns zum Troste geben
'Nen hübschen Hausfreund und brav Geld. . .
Einst träumte meiner Schwester Jette,
Die Kammertüre öffne sich. . .
Sie zitterte in ihrem Bette,
Denn näher, immer näher schlich
Ein junger Bengel,
So hübsch wie ein Engel. .
Er lispelte Jette! . . ."

Das Jungfernkranzlied wird in die Parodie wörtlich übernommen; aus dem Eremiten wird ein alter Mann, der mit den Wunderpillen vom Star gerettet werden soll und alles zum Guten wendet.

Schließlich gehört hierher, aus dem Jahre 1822 stammend, eine kurze satirische Szene Franz Grillparzers[1], dem Weber bei seiner damaligen Anwesenheit in Wien sehr freundschaftlich entgegengekommen war; der kleine Scherz war wahrscheinlich für die Vereinigung und Freunde der Ludlamshöhle bestimmt und lautet:

Der wilde Jäger, romantische Oper.

Waldschlucht. Finsternis, daß man seine Hand nicht sehen kann. Unaufhörlich Donner. Mißtöne aller Art. Vier Teufel mit feurigen Augen hängen als Laternen in den Kulissen. (Monomispontopos) (?) Sirono, der wilde Jäger tritt unter Donner und Blitz auf; er bleckt die Zähne und brummt gräßlich.

Mon. Uh—Uh—Uh—Uh—Uh—.

(Donner)

Sirono (fährt fort) Mord, Tod, Gift, Dolch, Hölle, Teufel.

(Verstärkter Donner.)

Mon. Abracadebra. Hocuspocus. Gott sey bey uns Erscheine.

(Vierzig Violons streichen in Unisono unaufhörlich.)

Erscheine!

(Zwanzig Pauken sekundieren)

Erscheine.

Entsetzlicher Donnerstreich.

Er kommt nicht?

(er erblickt den getreuen Ekart, der auf der Erde liegt.)

Ha. Du bist Schuld, daß mein Herr und Meister nicht erscheint!

(er schlägt ihn mit einem Prügel sehr stark auf den Kopf. Ekart schreit entsetzlich.)

Doch ich rieche seine Annährung.

(ein unerträglicher Gestank verbreitet sich im Theater)

Höre mich Schrecklicher.

[1] Vierteljahrsschrift für Literaturgeschichte 1896, S. 163.

(zehn wilde Stiere laufen übers Theater)

Entsetzlich! Uh!

Fünfzig Grenadiere treten auf, laden ihre Gewehre mit Kugeln, zielen damit auf das Publikum und setzen dadurch diejenigen, die sich noch nicht fürchten, in wirkliche Furcht.

NB. vorher werden alle Ausgänge versperrt.

Hiermit lästere ich Gott, verfluche mich selbst, verdamme mich, alle, alles.

Die letzte Gallerie fällt unter schrecklichen Gekrach ein, die Gequetschten schreien entsetzlich.

Es ist vollbracht.

Hinter der Kulisse bricht Feuer aus. Donnerschlag. Der Vorhang fällt.

Nicht zu erreichen sind zwei hierher gehörige Werke aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts: die einaktige romantisch-komische Operette Karl Höpfners[1], „Der Freischütz in Kamerun“ aus dem Jahre 1887 und die dreiaktige Parodie von Julius Hopp (1872), die sich stolz nur „Der Freischütz“ nennt[2]. Etliche Kleinigkeiten, die gleichsam am Wege liegen, sind hier noch zu nennen. Auf eine lateinische Übersetzung des „Wir winden Dir den Jungfernkranz“ weise ich nur hin[3], das Trinklied aber lohnt sich hier in der gleichen Übertragung mitzuteilen[4]).

Cuncta mundi flebilis
plena forent lacrymis
dulci demto mero:
hinc ad imos spiritus
Libero confidimus —
voluptatum hero!

Major uno trinitas,
hinc ad vini pateras
duo altra data;
alearum gaudia
virginumque basia
laesa reddunt fata!

Illis absque tribus hae
terrarum deliciae
omni mele carent;
vina, lusus, virgines,
faciunt nos hilares
simul si apparent. W. K.

Auf die Melodie des „Was gleicht wohl auf Erden usw.“ dichtete Theodor Hell ein Grillenjägerlied[5] und die beiden Österreicher Carl Stegmayer[6] und Carl Heike[7] haben nach der Weise des Jägerchores ein Bergknappen-Fahrtlied und einen parodistischen Sänger-Chor in Verse gebracht.

Schließlich sind durch den Freischütz eine Reihe von Erzählungen hervorgerufen worden; hier zeigt sich die menschliche Wirkung und Allmacht des Werkes. Schon 1822 erschien im Gesellschafter (Berlin)[8] von Adalbert vom Thale (d. i. Karl v. Decker) eine Erzählung Der Freischütz, die den ethischen Grundlagen und Problemen der Sage und Oper nachgeht: auf das Brautpaar Reinhold und Luise hat der Besuch einer Freischützvorstellung ganz verschiedene Wirkung. Reinhold meint, Max tue Recht, während Luise nur den Bund mit dem Teufel sieht. „Agathe mit ihrer reinen Seele kann

[1] Gödeke, a. a. O.

[2] Neue Zeit, 1878, S. 255; vgl. dazu eine Karikatur der Fliegenden Blätter, 1872, S. 168.

[3] Abendzeitung 1822, S. 1135.

[4] Ebenda 1823, S. 739; eine deutsche Parodie von Fritz Poler steht im Buch deutscher Parodien und Travestien von Z. Funk, Erlangen, 1840, Bd. 2, S. 58.

[5] In W. G. Beckers Taschenbuch zum geselligen Vergnügen, 1823, S. 381.

[6] Wiener Zeitschrift für Mode usw. 1825, S. 1145/6.

[7] Der Sammler, 1827, S. 583.

[8] Gesellschafter 1832, Nr. 130/7; abgedruckt in den Novellen aus der Theaterwelt, 1857, S. 51/92.

Max nicht mehr lieben, denn er befleckte seine Seele, als er seinen Gott verleugnete“. Reinhold kommt in den Dienst eines Falschmünzers Gloom, der ihn mit ins Verderben reißt .. er macht eine ähnliche seelische Entwicklung durch wie Max. Reinhold endet schließlich im Zuchthause ... „der Freischütz ist die Quelle meines nur zu verdienten Unglückes... Fluch über die Lehren, die ich an jenem Abend einzog“. Luise geht schließlich im Wahnsinn ins Wasser. Georg Döring vereinte dann 1824 unter dem Titel: Freikugeln, prosaische und poetische Schüsse in Erzählungen, Novellen und Gedichten eine Reihe von Produkten, die mit dem Freischütz nur die ganz entfernte Beziehung des Titels haben. Dagegen hat der sonst unbekannte Carl Barrie in seiner humoristischen Erzählung „Der Abend einer Försterfamilie im Freischütz“, die in Müllners Mitternachtsblatt 1826[1] erschien, die Fabel der Oper und das Eingreifen gleichsam unkontrollierbarer, überirdischer Mächte ganz geschickt zu den Vorgängen der an sich sehr bescheidenen Novelle in Beziehung zu setzen gewußt; es würde zu weit führen, den Inhalt des Werkchens, das eine ganze Fülle sich kreuzender Motive bietet und verwendet, hier zu erzählen. Eine Skizze in Saphirs Berliner Schnellpost für Literatur, Theater und Geselligkeit aus dem Jahre 1823 „Der Freischütz im Riesengebirge“[2] von Carl Herloßsohn nimmt die Oper und Sage nur ganz allgemein zur Folie einer traumhaften Erzählung; im Jahre darauf ließ ein Schauspieler aus Schleswig[3] Moritz Reichenbach Erzählungen unter dem Titel Freischützfunken erscheinen, „welche mit dem Freischütz nichts gemein haben, als daß die einzelnen Darstellungen Überschriften führen, die an ihn erinnern“[4]: Samile hilf — Sechse treffn, Sieben äffen! — Die Schreckensschlucht — Der Kuglsegen — Schieß nicht, ich bin die Taube! — Der Jungfernkranz — Veilchenblaue Seide — Morgen Er oder Du!

Auch W. A. Gerles Erzählung Der Freischütz (1826), Jul. Koffkas „Genrebild“ Der Freischütz oder der verhängnisvolle Abend (1847), Ad. Söndermanns Volksroman Der Freischütz oder die Geheimnisse der Wolfsschlucht, Fr. Gerstäckers gleichnamige Erzählung aus der Sammlung Zwei Welten (1885) sowie die „Novellen aus der Theaterwelt“, die 1887 unter dem Titel Der Freischütz erschienen waren, knüpfen in mehr oder weniger geschickter Weise an die Sage und den Stoff der Oper an, bringen auch wohl hie und da eine Aufführung des Werkes in irgendwelche Beziehungen zu den handelnden Menschen oder umschreiben gar in ausführlichster Weise die volkstümliche Überlieferung, um daran ein moralisches Exempel zu statuieren. Diese schon bei Gödeke a. a. O. angeführten Nachwirkungen des Werkes kann ich um etliche vermehren: 1836 erschien in Suhl eine „Nordische Nationalnovelle Die Freischützenbraut“; eine „Theaternovelle W. Hagendorffs Der Freischütz“ bildet einen Beitrag zu dem Almanach des Stadttheaters in Leipzig 1848/9; ein wichtiger Teil der Handlung in Ernst Pasqués Roman Die Logenschließerin (1879) spielt sich während einer Freischützaufführung ab und schließlich hat einer vom Jungen Deutschland, Otto Flake (1913), in seinem Elsaßroman der Wirkung einer Freischützaufführung auf ein jugendliches Gemüt einen ziemlich breiten Raum der Handlung eingeräumt. Schließlich sei noch erwähnt, daß die Vorgänge, die sich bei der Berliner Uraufführung des

[1] Nr. 127/30.
[2] Nr. 39/46.
[3] Zeitschr. für die eleg. Welt, 1830, Sp. 1440.
[4] Ebenda, 1829, Sp. 1144.

Freischütz vor und hinter den Kulissen abgespielt hatten, in Wilhelm Jacobys harmlos-oberflächlichem-Singspiel „Kommt ein schlanker Bursch gegangen" verwertet sind[1] den Inhalt des dritten Aktes bilden.

Bunt und mannigfach sind so die Wirkungen, die einer der größten Opernerfolge aller Zeiten ausgeübt hat; alle diese Parodien und sonstigen Verwendungen der Motive künden von dem ungeheueren Eindrucke, den das Webersche Werk bei seinem Erscheinen machte und der in unverminderter Frische nun bald ein Jahrhundert angehalten hat.

Leo Tolstoj und die Musik

Von

Richard Hohenemser, Frankfurt a. M.

Wer, wie es in unserer Zeit niemand mit größerer Energie getan hat als Leo Tolstoj, ernstlich bestrebt ist, das menschliche Leben umzugestalten, um es mit den nach seiner Überzeugung höchsten sittlichen Forderungen in möglichsten Einklang zu bringen, der wird zu allen Mächten, welche auf den Menschen wesentlichen Einfluß ausüben, Stellung nehmen müssen, sei es anpreisend, sei es ablehnend oder aber reformierend. So ist es nicht zu verwundern, daß sich Tolstoj über ein, wie es bei oberflächlicher Betrachtung scheinen könnte, ihm fernliegendes Gebiet geradezu mit Leidenschaftlichkeit geäußert hat, nämlich über die Tonkunst, gehört diese doch zu den gewaltigsten Erregern unseres Inneren, und steht sie doch in der modernsten Kultur mehr im Vordergrund des Interesses als es zu vielen anderen Zeiten der Fall war.

Tolstojs Stellung zur Musik ist, um dies gleich kurz vorwegzunehmen, im allgemeinen eine feindliche. Wäre er in bezug auf die Tonkunst völlig amusisch gewesen wie z. B. der amerikanische Psychologe James, der sich trotzdem erdreistete, ihren Wert mit spöttischen Worten zu leugnen, so hätte seine Stellungnahme nichts zu bedeuten. Aber er besaß im Gegenteil starke Empfänglichkeit für Musik. Aus dem Tagebuch, daß er in seinen jüngeren Jahren führte, erfahren wir, daß er sich viel mit Klavierspiel beschäftigte, auch musiktheoretische Studien betrieb und sogar Gedanken über die Tonkunst zu Papier brachte (vgl. Leo Tolstoj, Tagebuch der Jugend, mitgeteilt von L. Berndl, Neue Rundschau, Jahrg. 28, S. 796f.). Tschaikowsky betrachtete es als die schönste Befriedigung seines Künstlerehrgeizes, daß bei den Klängen des Andante seines Ddur-Quartetts Tolstoj Tränen über Tränen vergossen habe (vgl. Modest Tschaikowsky, Das Leben P. J. Tschaikowskys, deutsch von Paul Juon, 1. Bd., S. 354).

Wenn ein Denker eine Kunst, obgleich sie so heftiger Wirkungen auf sein Gemüt fähig ist, ablehnt, so beruht das offenbar auf der durch Selbstbeobachtung gewonnenen Überzeugung, daß solche Wirkungen im Grunde schädlich seien. In der Tat entspringt alles, was Tolstoj über Musik sagt, durchaus seinem subjektiven Emp-

[1] Uraufführung im Eisenacher Stadttheater am 29. November 1918.

finden, und er verallgemeinert mit größter Naivität, ohne selbst eine Ahnung davon zu haben. Die Musikästhetik, d. h. die Wissenschaft vom Wesen der Musik, zu fördern, war er also nicht der Mann. Dagegen liegt der Wert seiner Aufstellungen eben in der Schärfe der Selbstbeobachtung und, wie sich uns noch ergeben wird, darin, daß das, was für ihn persönlich gilt, zugleich für eine ganze Klasse der Musikgenießenden typisch ist.

Zunächst aber müssen wir diejenigen seiner Äußerungen gesondert ins Auge fassen, die sich nicht oder nicht ausschließlich auf die Musik als solche, sondern auf deren Verhältnis zu außerkünstlerischen Betätigungen beziehen. Die Beschäftigung mit der Tonkunst erscheint ihm zuweilen wie ein Luxus der Besitzenden, der angesichts des in der Welt und namentlich in den unteren Volksschichten herrschenden Elends durchaus unerlaubt sei. So schreibt er 1896 in sein Tagebuch:

„Gestern habe ich Romane, Novellen, Gedichte von Fet durchgeblättet; erinnerte mich, wie wir in Jasnaja Poljana ununterbrochen auf vier Klavieren Musik machten; mir wurde völlig klar, daß alles das, diese Romane, diese Gedichte, diese Musik nicht Kunst ist und nichts davon, was der Mensch braucht, sondern daß das Alles bloßer Mutwille von Räubern und Parasiten ist und mit dem Leben nichts zu tun hat — diese Romane und Novellen, in denen die Rede davon ist, wie man sich in häßlicher Weise verliebt, die Gedichte über denselben Gegenstand oder über das Schmachten vor Langeweile; dasselbe in der Musik" (Leo Tolstoj, Tagebuch, mitgeteilt von L. Berndl, Neue Rundschau, Jahrg. 28, S. 66. Vgl. auch Leo Tolstoj, Tagebuch, 1895–99, herausgeg. von Ludwig Rubiner, Zürich, 1918, S. 49).

Man kann hier noch zweifeln, ob diese Verurteilung alle Musik oder eben nur solche von der Art der in Rede stehenden Dichtungen treffen soll. Einen ähnlichen Zweifel läßt Tolstojs 1897 erschienene kleine Schrift „Über die Kunst" offen. Sie schildert im Anfang die mühselige Einstudierung eines Balletts durch einen Kapellmeister und stellt dieser ganzen Veranstaltung mit ihrem überflüssigen Kraft- und Kostenaufwand die nützliche Arbeit des praktischen Lebens gegenüber, aber am Schluß gelangt sie nur zu dem wenig befriedigenden Resultat, die Kunst sei eine Sprache, die uns Gefühle mitteile, und je nach dem Wert oder Unwert dieser Gefühle sei das Kunstwerk gut oder schlecht. Danach scheint also die Beschäftigung mit guten Kunstwerken vielleicht sogar mit musikalischen, selbst unter den heutigen sozialen Verhältnissen erlaubt zu sein.

Deutlicher spricht sich Tolstoj in dem Drama „Und das Licht scheinet in der Finsternis" aus. Hier erklärt der Held, der ja niemand anderer ist als der Dichter selbst, einmal ausdrücklich, er liebe die Musik; aber er könne nicht begreifen, wie man über die Eigenart von Schumann und Chopin diskutieren könne, während draußen im Dorf ein armer Mann wegen unrechtmäßiger Fällung eines Baumes verurteilt werde. Da das Musizieren und das Gespräch über die vorgetragene Komposition nicht etwa zur Fortführung der individuellen Handlung des Stückes dient, sondern nur ein Moment in der Charakterisierung des Lebens der Reichen bildet, das von Grund aus umgestaltet werden soll, so ist es keine Frage, daß der ganzen Stelle eine allgemeine Bedeutung zukommt: Die Pflege der Musik, zum mindesten der Kunstmusik, soll, wie aller übrige Luxus, den Aufgaben weichen, welche das sittlich geforderte Leben der Brüderlichkeit und der tätigen Menschenliebe an uns stellt.

Mögen wir uns auch in die Gemütslage versetzen können, aus welcher solche Gedanken hervorgehen, so ist doch deren Subjektivität ohne weiteres einleuchtend. Wohin würde es mit unserer Kultur kommen, und wie hoffnungslos würde sich der Zustand auch der unteren Schichten gestalten, wenn gewisse, an sich wohltätige geistige Mächte auch nur zeitweise ausgeschaltet würden? Mit Recht verlangen daher in Mittel- und Westeuropa alle Sozialreformer nicht etwa das Aufhören oder eine Unterbrechung der Kunstpflege, vielmehr die Herbeiführung der Möglichkeit einer intensiven Wirkung der Kunst und gerade auch der Musik auf die breitesten Volksmassen.

Wo Tolstoj die Musik ausschließlich als Kunst behandelt, urteilt er nicht nur persönlich subjektiv, sondern er bewertet das einzelne Tonwerk sowie die gesamte Tonkunst nach einem Maßstab, bei dessen Anwendung man notwendig im Subjektiven, d. h. im Willkürlichen und Zufälligen stecken bleibt. Allerdings findet sich in seinem Tagebuch eine Eintragung, nach der man von ihm das Streben nach strengster Objektivität erwarten sollte:

„Nichts verwirrt so den Begriff der Kunst wie der Autoritätenglaube. Anstatt aus dem klaren und genauen Begriff der Kunst den Wert eines Werkes von Sophokles, Homer, Dante, Shakespeare, Goethe, Beethoven, Bach, Rafael oder Michelangelo abzuleiten, definiert man die Kunst selbst und deren Gesetze an Hand der Werke der als groß anerkannten Künstler. Dabei gibt es viele Werke berühmter Künstler, die unter aller Kritik sind, und falsche Größen, die zufällig zum Ruhm gelangten, wie etwa Dante oder Shakespeare" (Rubiner, a. a. O., S. 79).

Sieht man von der letzten ungeheuerlichen Behauptung ab, so hat Tolstoj insofern recht, als jede Ästhetik, die sich auf einzelne, wenn auch noch so hervorragende Kunstwerke oder auf bestimmte Kunstrichtungen gründet, von vornherein verfehlt ist. Solche Ästhetik ist es, gegen die man mit Fug den Vorwurf des Dogmatismus erhebt. Wie aber sollte andererseits die Wissenschaft jemals zum Begriff der Kunst gelangen, wenn sie nicht von der Wirkung ausginge, welche Kunstwerke in uns hervorrufen? Indem sie dies tut, muß sie zunächst einen ungefähren Begriff dessen aufstellen, was sie unter Kunst versteht, also dessen, was sie zum Gegenstand ihrer Betrachtung machen will. Dann aber muß sie den ästhetischen Zustand, d. h. den künstlerischen Genuß gegen alle übrigen Seelenzustände möglichst scharf abgrenzen und die in unserer seelischen Natur liegenden Gesetze aufsuchen, unter welchen er eintritt. Ist dies wirklich geleistet, so vermag sie zu bestimmen, ob, warum und wieweit ein gegebenes Objekt ein Kunstwerk ist oder nicht. Dies wäre die objektive und einzig richtige Methode der wissenschaftlichen Kunstbetrachtung, und es ist nicht etwa eine petitio principii, daß sie, obgleich sie die Wirkung des Kunstwerkes zum Ausgangspunkt nimmt, schließlich dahin gelangt, bestimmte Forderungen an dasselbe zu stellen. Tolstoj aber erhebt für alle Kunst ohne weiteres die Forderung der Gemeinverständlichkeit und findet dieselbe teils in der Musik als solcher, vor allem aber in der neueren Musik nicht erfüllt.

„Ein Kunstwerk ist nur dann ein Kunstwerk", schreibt er nieder, „wenn es verständlich ist. Ich sage nicht, daß es allen verständlich sein muß, aber doch denjenigen, die auf einer gewissen Bildungsstufe stehen, denen, die das Gedicht lesen und kritisieren. Diese Erwägung hat mich zu einem ganz bestimmten Schluß geführt: daß

nämlich die Musik früher als andere Künste (Dekadententum in der Poesie und Symbolismus in der Malerei) vom Wege abgekommen und in eine Sackgasse geraten ist. Und der sie auf Abwege brachte, das war der geniale Beethoven" (Neue Rundschau, a. a. O., S. 61; Rubiner, a. a. O., S. 43).

Das heißt doch im Grunde nichts anderes als: Ich verstehe die Werke Beethovens und seiner Nachfolger nicht, also haben sie keinen Wert. Wie ganz unbestimmt und ungenügend sind doch die Urteilsfähigen als diejenigen bezeichnet, die auf einer gewissen Bildungsstufe stehen! Wer sind denn eigentlich die maßgebenden Beurteiler? Tolstoj selbst hat sich diese Frage später nochmals vorgelegt und gelangt zu einem noch seltsameren Resultat. Er sagt:

„Zum Beweis dafür, daß die Kunst etwas Gutes sei, wird angeführt, daß sie auf mich einen großen Eindruck mache. Aber wer bist du? Auf die Dekadenten machen ihre Werke einen großen Eindruck. Du sagst, die Dekadenten seien verdorben. Aber Beethoven, der auf den Arbeiter keinen Eindruck macht, macht einen Eindruck auf dich. Also bist du verdorben. Wer hat recht? Welche Musik hat einen unzweifelhaften Wert? Doch diejenige, die sowohl auf den Dekadenten wie auf dich und den Arbeiter einen Eindruck macht; das ist die einfache, verständliche Volksmusik" (Rubiner, a. a. O., S. 78).

Hier wird also Verständlichkeit für jedermann verlangt. Aber deren Vorhandensein läßt sich begreiflicherweise nicht konstatieren, und es ist höchst zweifelhaft, ob sie selbst in bezug auf die „einfache Volksmusik" jemals statt hat; denn auch die Gabe, das verhältnismäßig Einfache zu erfassen, ist verschieden verteilt. Gar manchem wird ein gemeiner Gassenhauer verständlich sein, ein gutes Volkslied aber schon nicht mehr. Ja, ich bin überzeugt, daß Tolstoj selbst für einen großen Teil der Volksmusik seines Vaterlandes das Verständnis fehlte. Wenigstens waren die Lieder, die er 1872 mit dem Wunsche, sie bearbeitet und in einem Volksliederbuch vereinigt zu sehen, an Tschaikowsky schickte, infolge der Niederschrift durch einen Unkundigen gerade ihrer charakteristischsten Merkmale beraubt, was Tschaikowsky in seinem Antwortschreiben ausführlich auseinandersetzt und als Grund angibt, nicht auf den Plan eingehen zu können (M. Tschaikowsky, a. a. O.).

Das einzige in der sogenannten Allgemeinverständlichkeit liegende objektive Moment besteht darin, daß wir, wenn wir die in einer gegebenen Volksmasse herrschende Eigenart der musikalischen Auffassung kennen, wenigstens in großen Umrissen zu bestimmen vermögen, welche Eigenschaften eine Musik besitzen und welcher sie ermangeln muß, um in diesem Sinne allgemeinverständlich zu sein. Aber welcher unsäglichen Verarmung und Verflachung würde die Tonkunst anheimfallen, wenn sie ausschließlich oder auch nur hauptsächlich nach dieser Allgemeinverständlichkeit strebte, sich also dem Fassungsvermögen großer Massen anpaßte! Denn vom künstlerischen, also von dem der Sache wesentlichen Standpunkt aus gesehen, ist es für den Wert eines Kunstwerkes völlig gleichgiltig, ob es von vielen oder nur von wenigen verstanden wird. Dies leugnen, hieße die ungeheueren Unterschiede in der künstlerischen Veranlagung der Menschen leugnen. Objektiv läßt sich der Wert eines Kunstwerkes nur auf dem vorhin angedeuteten Wege ermitteln. Vermag es künstlerisch zu wirken, so ist es gleichgiltig, ob die aus der Natur und der Gesetzmäßigkeit unseres Seelenlebens folgenden Bedingungen seiner Erfassung in einem oder in tausend Betrachtern gegeben

sind. Daß Tolstoj wirklich die Verarmung der Tonkunst will und in dem Reichtum unserer Musik nur Verfallserscheinungen erblickt, möge noch eine Stelle aus seinem Tagebuch bezeugen. Er liest eine Geschichte der Musik, unter deren sechzehn Kapiteln nur eines der Volksmusik gewidmet ist, von der man übrigens so gut wie gar nichts wisse. Dann heißt es weiter:

„So kommt es, daß die Musikgeschichte nicht eine Geschichte der Entstehung, Ausbreitung und Entwicklung der wirklichen Musik oder der Musik der Melodien ist, sondern eine Geschichte der Kunstmusik, d. h. wie die wirkliche melodiöse Musik entstellt wurde. Da die Kunstmusik, die Musik der Aristokraten und Schmarotzer ihre Schwäche und Inhaltlosigkeit fühlt, greift sie bald zum Kontrapunkt, bald zur Fuge, zur Oper oder zur Illustration; so soll das wahre Interesse durch ein gekünsteltes ersetzt werden" (Rubiner, a. a. O., S. 80).

Schon aus dem Bisherigen ergibt sich, daß Tolstoj die Möglichkeit einer künstlerischen Erziehung, eines Sicheinlebens in zunächst fremde Kunstrichtungen, also gleichsam einer Objektivierung des persönlichen Geschmacks, kaum in Erwägung gezogen hat. Sonst hätte er nicht, bei Gelegenheit seines Verkehrs mit Japanern, notieren können:

„Die Japaner huben an zu singen, und wir konnten uns des Lachens nicht enthalten. Ebenso würden die Japaner lachen, wenn wir bei ihnen zu singen anfingen, und noch mehr, wenn man ihnen Beethoven vorspielte" (Neue Rundschau, a. a. O., S. 74, Rubiner, a. a. O., S. 63).

In Wahrheit weicht überall, wo die Europäer Fuß fassen, die einheimische Musik mit so erstaunlicher Schnelligkeit vor der europäischen zurück, daß sie von unserer vergleichenden Musikwissenschaft zum Zwecke näherer Erforschung gleichsam gerettet werden muß, so lange es noch Zeit ist. Andrerseits sind die Vertreter dieser freilich noch sehr jungen Wissenschaft nicht ohne Erfolg bemüht, in den Sinn der exotischen Musik einzudringen, d. h. sie als Kunst, als ein Schönes selbst zu erleben. Also sogar von Rasse zu Rasse ist wechselseitiges musikalisches Verständnis möglich. An seine gegenteilige Voraussetzung knüpft Tolstoj die Behauptung, die indischen und griechischen Tempel, die griechische Skulptur und unsere Malerei, wenigstens die bessere, seien allgemeinverständlich, kosmopolitisch, und auch die Wortkunst habe es in einigen ihrer Erzeugnisse so weit gebracht. Dann fährt er fort:

„In der Musik aber ist man ganz und gar zurückgeblieben. Das Ideal jeder Kunst, zu dem sie hinstreben muß, ist die Gemeinverständlichkeit, sie aber, insbesondere die jetzige Musik, strebt zur Verfeinerung."

Überblickt man die ganze Stelle, so darf man wohl sagen, daß Tolstoj hier die Musik als solche verurteilt, weil ihr die Gemeinverständlichkeit abgehe.

Während die Notizen des Tagebuchs naturgemäß mehr oder weniger aphoristisch gehalten sind, hat sich Tolstoj da, wo es ihm darauf ankam, die Wirkung der Musik in ihrer ganzen Verderblichkeit zu schildern, im Zusammenhang geäußert, nämlich in der „Kreutzersonate" (1890 erschienen), wo ja bekanntlich für die Verstrickung zweier Menschen in eine frevelhafte Leidenschaft die Tonkunst mitverantwortlich gemacht wird. Daß auch hier seine Ausführungen durchaus allgemeine Bedeutung beanspruchen, ergibt sich unzweifelhaft aus ihnen selbst und zudem daraus, daß er auch im übrigen mit seiner Erzählung, wie er in einem besonderen Anhang darlegt, allgemeine, auf

die Umgestaltung des Lebens abzielende Tendenzen verfolgt. Er läßt den hintergangenen Ehemann, der sich blutig gerächt hat, aber nun die seelischen Voraussetzungen und Vorgänge bei allen Beteiligten klar überschaut, seine Geschichte selbst erzählen. Da sagt er über die Wirkung der Tonkunst:

„Die Musik macht, daß ich mich selbst und meinen Seelenzustand, meinen wirklichen Zustand vergesse, und trägt mich hinüber in einen anderen fremden Zustand."

Das ist zweifellos die Aufgabe aller Kunst, schließt also noch keinen Vorwurf, sondern ein Lob ein. Wenn es dann weiter heißt:

„Unter dem Eindruck der Musik scheint es mir, daß ich empfinde, was ich eigentlich nicht empfinde; daß ich verstehe, was ich eigentlich nicht verstehe; daß mir möglich ist, was mir eigentlich nicht möglich ist."

So könnte, zwar nicht objektiv genau, aber doch mit subjektiver Berechtigung ein Musikenthusiast so reden. Dann aber folgt der Kernpunkt, der auch uns auf den Kern unserer Betrachtungen führt:

„Die Musik wirkt wie das Gähnen und das Lachen: Obgleich ich nicht schläfrig bin, gähne ich, wenn ich gähnen sehe; wenn ich lachen sehe, so lache ich, auch wenn keine lächerliche Ursache vorhanden ist. Die Musik versetzt mich unmittelbar in den Seelenzustand, in welchem sich derjenige befand, welcher sie komponierte. Unsere Seelen stimmen zusammen, und ich versetze mich mit ihm aus einer Stimmung in die andere. Aber warum ich das tue, weiß ich nicht."

Tolstoj (denn er ist es, der hier durch den Mund des Erzählers spricht) fühlt sich also durch die Musik in mannifaltigster Weise bewegt; aber alle diese wechselnden Gemüts-Bewegungen scheinen ihm ohne Ursache, wie aufgezwungen, wie unwillkürliche Nachahmungen, kurz, wie durch Ansteckung aufzutreten. Nun ist psychische Ansteckung immer da vorhanden, wo unsere Seelenzustände nicht durch den Inhalt, den Sinn des Wahrgenommenen, sondern nur durch die Art seiner Äußerung herbeigeführt werden, wie es bei der Ansteckung des Gähnens oder Lachens tatsächlich der Fall ist. Ein Redner, der eine Volksmenge überzeugt und dadurch zu hochgehenden Gefühlen entflammt, hat sie nicht angesteckt, sondern er hat durch den Inhalt seiner Rede die beabsichtigte Wirkung erzielt. Entstehen dagegen die Gefühle oder, genauer gesagt, die Gemütsbewegungen nur durch die Gebärden des Redners sowie durch den Klang seiner Stimme und die Art seines Vortrags, wie dies häufig geschieht, so liegt Ansteckung vor, die sich dann gewöhnlich in gleicher Weise von Hörer zu Hörer fortpflanzt und dadurch verstärkt. In solchen Fällen hat jeder nur eine ganz unbestimmte Vorstellung von dem Inhalt der Rede, ja, vielleicht sind die Worte den meisten unverständlich geblieben; aber die Gemütsbewegung ist trotzdem ausgelöst. Ebenso vermag ein Musikstück bloß durch sein Tempo und durch die gleichzeitig oder sukzessiv verschiedene Höhe, Dauer, Stärke und Klangfarbe seiner Töne die heftigsten Wirkungen in uns zu erregen, ohne daß wir seinen Inhalt verstehen, d. h. ohne daß es uns als sinnvolles Ganzes erscheint. So hört und genießt Tolstoj Musik, und mit ihm tun es Tausende. Der wirklich Musikalische hingegen faßt das Tongewoge zu Einheiten, zu Melodien, und schließlich zu einer obersten Einheit zusammen. Damit entschleiert sich ihm der Sinn des Werkes; denn jetzt hat er den zwingenden Eindruck, daß die Gemütsbewegungen, die Stimmungen, die selbstverständlich nur in ihm sein können, in der Musik selbst liegen, an sie gebunden sind, von ihr aus-

gehen. Genau so, wie uns der Anblick einer Statue von bestimmtem Körper- und Gesichtsausdruck in eine entsprechende Stimmung versetzt, die für uns ohne weiteres in ihr liegt, d. h. eben, von dem Charakter und dem augenblicklichen Zustand der dargestellten Persönlichkeit ausgeht, genau so verhält es sich mit dem zur Einheit sei es einer Melodie, sei es eines ganzen Musikstückes zusammengefaßten Tongebilde. Es steht uns gegenüber wie ein Mensch, der durch sein ganzes Wesen einen bestimmten Eindruck auf uns ausübt.

Die Tatsache, um die es sich hier handelt, bezeichnet die moderne Psychologie mit dem Namen Einfühlung. Wo die Einfühlung nicht zustandekommt, wo also das Objekt, das Kunstwerk, nicht als Träger der durch es erzeugten Stimmungen erscheint, da befinden wir uns nicht in wahrhaft künstlerischer, wahrhaft ästhetischer Betrachtung; denn da ergibt sich die Wirkung nicht aus der reinen Versenkung ins Kunstwerk. Die Einfühlung kommt aber, wie Th. Lipps gezeigt hat (Th. Lipps, Zur Einfühlung, Leipzig 1913) nur zustande, wenn wir objektiv gegebene Elemente durch unsere eigene Tätigkeit zu Einheiten zusammenschließen, wie z. B. beim Erfassen einer räumlichen Gestalt oder einer Melodie. Dagegen können Bewegungen, Tonfolgen usw., die nicht zusammengeschlossen werden, zwar gleichfalls Stimmungen in uns hervorrufen; aber diesen fehlt der objektive Träger, gleichsam die Persönlichkeit, von der sie herrühren, da ja keine Einheiten, keine Objekte oder, wie man auch sagen kann, keine Anschauungen vor uns stehen. Daher werden uns solche Stimmungen durchaus nur als unsere eigenen bewußt, ohne daß wir aber sagen können, woher sie stammen. Demnach spricht Hanslick in seiner Schrift „Vom Musikalisch-Schönen" mit vollem Recht von einer Klasse der Musikhörenden, die das Tonwerk nicht mit der anschauenden Phantasie genießen, sondern sich durch dasselbe, wie durch Opium berauschen lassen. Dieser Klasse gehört Tolstoj an.

Es ist natürlich, daß ein solcher Hörer nach einem Träger der in ihm erregten Gemütsbewegungen sucht, und daß ihm als solcher die Vorstellungen und Gedanken erscheinen werden, die eben auf Grund dieser Stimmungen in ihm auftauchen. Daß es sich in der Tat so verhält, bestätigt uns Tolstoj ausdrücklich, indem er im Tagebuch sagt:

„Wenn die Menschen von Shakespeare oder Beethoven entzückt sind, so sind sie von ihren Gedanken und Träumen entzückt, die Shakespeare oder Beethoven bei ihnen wachgerufen hat." Freilich fügt er hinzu: „Dieses Entzücken hat nichts von der Realität der Kunst, ist aber dafür ganz grenzenlos" (Rubiner, a. a. O., S. 115).

Und überdies wissen wir bereits, daß Shakespeare und Beethoven zu den Künstlern gehören, die er nicht verstand. Er scheint also doch auch die für unsern Eindruck objektive, d. h. also die eingefühlte Wirkung des Kunstwerkes zu kennen, sagt uns aber nicht, in welcher Art der Kunst er sie vorfindet.

Bei seiner Auffassungsweise der Musik ist er vollkommen zu der Meinung berechtigt, die heftigen, durch sie erzeugten Erschütterungen drängten unter Vermittlung der aus ihnen emportauchenden Gedanken zur Betätigung nach außen, zu Handlungen, da ihnen ja jede andere Verbindung mit der Außenwelt abgeht. Daher läßt der Erzähler in der „Kreutzersonate" ganz folgerichtig nur diejenige Musik gelten, die eine Handlung begleitet, also, wie man bei uns sagt, die Musik als dienende Kunst, z. B. Kriegs-, Tanz- und Kirchenmusik. Wo kein derartiger Zweck vorliegt,

kann die Musik leicht zu verderblichen Handlungen führen, da diese ja aus einem Zustand hervorgehen, der mit unserm wirklichen Zustand, also mit unserm eigentlichen Wollen nichts zu tun hat, sondern von außen in uns hineingeschleudert wurde. So verstehen wir jetzt die leidenschaftliche und an sich seltsame Abwehr der selbstständigen Musik, die sich an die Anerkennung der Musik als dienender Kunst anschließt:

„Steht aber die Musik nicht im Zusammenhang mit einer bestimmten Handlung, so wirkt sie nur aufregend, ohne unsern Gefühlen eine positive Richtung zu geben, und deshalb wirkt die Musik zuweilen so fürchterlich. In China ist die Musik Staatssache, und so muß es sein. Wie darf man zugeben, daß ein jeder das Recht hat, einen oder mehrere zu hypnotisieren, um dann mit dem Hypnotisierten vorzunehmen, was ihm gefällt, und daß ein solcher Hypnotiseur der erste beste unmoralische Mensch sein darf? Bei uns ist dieses schreckliche Mittel in der Hand eines jeden. Ist es denn möglich, daß eine Komposition wie die Kreutzersonate, wie das erste Presto derselben (und solcher Kompositionen gibt es viele) in einem Salon vor dekolletierten Damen gespielt wird oder in einem Konzerte, wo man ihr Beifall klatschen und eine andere Komposition darauf folgen lassen kann? Solche Kompositionen sollten nur unter besonders wichtigen, bedeutsamen Verhältnissen gespielt werden, damit eine Tat, dieser Musik entsprechend, sich mit derselben verbinden könne. Aber das Hervorrufen eines energischen Gefühls, das weder der Zeit noch dem Orte entspricht und sich durch nichts betätigen kann, muß verderblich wirken."

Der wahrhaft Musikalische hingegen, für den auch die aufregendsten Affekte in der Musik selbst liegen, hat in der Regel kein Bedürfnis, seinen Gemütszustand in Handlung umzusetzen, und man darf behaupten, daß auch um so weniger subjektive Phantasmen in ihm aufsteigen, je mehr ihm die Musik selbst sagt, je mehr er in ihr lebt. Die verschiedenen Tonwerke werden je nach ihrer Eigenart auf ihn wirken, vorausgesetzt nur, daß er in der Stimmung ist, sich ihrer Betrachtung hinzugeben; aber sie werden ihn weder mit seinen wirklichen, d. h. außerkünstlerischen Seelenzuständen, noch mit der Außenwelt in Konflikt bringen, da es für ihn während des Genusses keine andere Wirklichkeit, keine andere Gegenwart gibt, als die des Kunstwerkes.

Ein geradezu abstoßendes Bild von der rein subjektiven Wirkung, welche die Musik auf Hörer von der Art Tolstojs auszulösen vermag, wird in der „Auferstehung" gegeben, und dabei zeigt sich zugleich die Verachtung, die der Verfasser eben wegen solcher Wirkungen gegen die Musik hegt. Der Held des Romans, Nechljudow, der bekanntlich einem von ihm verführten und dann der Prostitution anheimgefallenen und des Diebstahls beschuldigten Mädchen in die Verbannung nach Sibirien folgt, um seine Schuld durch die Ehe mit ihr zu sühnen, hat nach langer, unter den seelisch niederdrückendsten Verhältnissen zurückgelegter Reise in einem gastfreien Hause Gelegenheit, wieder einmal Musik zu hören. Die Hausfrau und ein ehemaliger Departementsdirektor, den man wegen homosexueller Vergehungen in die Verbannung geschickt hat, tragen Beethovens fünfte Symphonie vierhändig vor.

Dabei „fühlte Nechljudow den schon seit langem nicht mehr empfundenen Seelenzustand voller Selbstzufriedenheit, als ob er jetzt erst erfahren hätte, was für ein guter Mensch er sei."

Kurz darauf heißt es:

„Während er das schöne Andante anhörte, fühlte er ein Prickeln in der Nase vor Rührung über sich selbst und über all seine Tugenden“ (Teil 3, Kapitel 24).

Wer die Musik wirklich künstlerisch erfaßt, wird kaum begreifen, wie man Werke von dem Wert der fünften Symphonie oder der Kreutzersonate in solcher Weise herabzerren kann; und doch hat Tolstoj unzweifelhaft derartige Wirkungen an sich erlebt, und viele andere würden ähnliche Erfahrungen machen, wenn sie die Schärfe seiner Selbstbeobachtung und seine Ehrlichkeit gegen sich selbst besäßen. Das Beispiel Tolstojs lehrt uns also mit erstaunlicher Klarheit, was man bisher mehr nur geahnt als erwiesen hatte, daß nämlich für eine ganze Klasse von Musikgenießenden die Tonkunst ein zugleich betäubendes und aufreizendes Gift ist, und das um so mehr, als sich diese Hörer beim Aufnehmen der Musik weit passiver verhalten als die wahrhaft musikalischen, die ja fortwährend tätig sind, um die Gehörseindrücke zu Einheiten und diese wieder zu höheren Einheiten zusammenzufassen. Insofern sind demnach diejenigen im Recht, welche in unserer heutigen Musikpflege einen übertriebenen Kultus erblicken, von dem sie Verweichlichung, Entnervung, Abnahme des Zielbewußtseins und der Willensstärke befürchten.

Aber wenn auch die falsche Einstellung gegenüber der Musik auf ursprünglicher Veranlagung oder, besser gesagt, auf Schwäche der eigentlich musikalischen Anlage beruht, so läßt sie sich doch bei vielen durch rechtzeitig einsetzende künstlerische Erziehung bis zu einem gewissen Grade beheben. Mancher vermag eine einfache Melodie als solche, d. h. künstlerisch richtig zu erfassen, während ein kompliziertes Tonwerk, vielleicht sogar schon eine in ihren Rhythmen oder Tonfolgen fremdartige Melodie, in der geschilderten, durchaus subjektiven Weise auf ihn wirkt. Ihm wird es gelingen, sich auch in Werke einzufühlen, die ihm früher wie ein nebelhaftes Tongewoge erschienen waren, wenn er hörend oder ausübend allmählich vom Einfachen zum Komplizierteren aufsteigt und sich dabei stets vor Augen hält, daß dieses nur nach Intensität und Extensität verschieden, dem Wesen nach aber ebenso auf ihn wirken soll, wie die einfache Melodie. Für den Musiklehrenden ist es von größter Wichtigkeit, sich darüber klar zu sein, daß Fertigkeit im Spielen eines Instrumentes, ja selbst im Singen und im Vomblattlesen für die Art der musikalischen Erfassung nichts beweist. Es ist daher dringend geboten, den Schüler, auch schon den jugendlichen, Melodien nach dem Gehör singen und niederschreiben und, wenn irgend möglich, auch selbst Melodien der verschiedensten Art bilden zu lassen. Beherrschung der Harmonielehre und des Kontrapunkts ist zum Musikgenuß gewiß nicht erforderlich; aber je beschlagener jemand auf diesen Gebieten ist, was ja immer eigene, wenn auch beschränkte Produktivität voraussetzt, um so mehr wird er vor der Gefahr geschützt sein, in Subjektivismus zu versinken. Ein gutes Mittel zum wirklichen Verständnis eines größer angelegten Werkes besteht auch darin, sich vor Anhören desselben seine Hauptthemen einzuprägen, weil es dem Ungeübten schwer fällt, sie als solche aus dem Zusammenhang herauszuerkennen, und weil, wenn erst einmal die Hauptgedanken richtig erfaßt sind, sich das Übrige dem Verständnis leicht erschließt. Aber trotz aller Erziehungsmöglichkeit sollte sich jeder der Grenzen bewußt werden, die ihm die Natur gesteckt hat, und auf den Genuß aller Tonwerke verzichten, in die er sich nicht einzufühlen vermag, die ihm nicht gleichsam wie Persönlichkeiten objektiv gegenüber-

treten; sonst wird die befreiende und reinigende Wirkung der Tonkunst in ihr Gegenteil verkehrt.

Es lag durchaus nicht in meiner Absicht, alle die Musik betreffenden Äußerungen Tolstojs zusammenzustellen und zu beleuchten. Ich wollte nur das Wesentliche hervorheben und die weittragenden Nutzanwendungen, die es an die Hand gibt, daraus ziehen. Dennoch möchte ich nicht unerwähnt lassen, daß Tolstoj trotz seiner im allgemeinen falschen Einstellung einmal, nämlich in „Anna Karenina" (Teil 7, Kap. 5), eine vorzügliche Beschreibung des sich eng an ein Programm haltenden Typus der symphonischen Dichtung geliefert hat, der heute glücklicherweise aus der Mode kommt. Eine Phantasie „König Lear in der Steppe" wird aufgeführt. Von ihr heißt es u. a.:

„Unaufhörlich begann es, als bereite sich der Ausdruck einer musikalischen Empfindung vor, sogleich aber fiel derselbe in Trümmer von neuen Ansätzen zu musikalischen Phrasen auseinander, bisweilen sogar einfach in durch nichts als die Laune des Komponisten verbundene, aber außerordentlich komplizierte Klänge. Aber gerade die Unterbrechungen dieser musikalischen Phrasen, die bisweilen gut waren, zeigten sich als unangenehm, weil sie vollständig unerwartet und durch nichts vorbereitet erschienen. Frohsinn und Trauer, Verzweiflung und Zartheit oder Triumph erschienen ohne jede Berechtigung; gleichsam wie die Gefühle eines Wahnsinnigen vergingen sie auch wieder unerwartet."

Dann wird die Phraseologie eines sogenannten Kenners persifliert, der dieses Werk „ganz besonders formgerecht und monumental" nennt und im übrigen zeigt, daß er seine Weisheit nicht aus der Musik selbst, sondern aus dem Programm schöpft. Daran schließt sich ein kurzes Gespräch für und wider die Prinzipien Wagners, das aber zu keinem Ergebnis gelangt, sei es, daß dem Verfasser der Gegenstand zu geringfügig erschien, um ihn wirklich zu erörtern, sei es, daß es ihm selbst an Klarheit fehlte, schreibt er doch noch etwa zwanzig Jahre später in sein Tagebuch, er habe „Siegfried" gehört und viel darüber nachgedacht.

Es wäre ein Mißverständnis, zu glauben, die Feindschaft Tolstojs sei nur gegen die Musik gerichtet; wenigstens in seiner letzten Periode wendet er sich gegen so ziemlich alle wahre Kunst. Ihren schärfsten Ausdruck hat diese Gesinnung wohl in folgenden Worten des Tagebuchs gefunden:

„Was ich vor allem über die Kunst sagen wollte, ist, daß die Kunst nicht eine erhabene Äußerung des menschlichen Geistes ist, wie man das jetzt behauptet. Es ist nur eine Spielerei, wenn man schöne Bauten errichtet, Figuren meißelt, Gegenstände abbildet, tanzt, singt, auf verschiedenen Instrumenten spielt, Gedichte, Fabeln, Märchen dichtet. Das alles ist ein Spiel und keine sinnvolle Angelegenheit, der man bewußt seine Kräfte widmen sollte. So faßte es stets und faßt es jetzt der Arbeiter auf, das unverdorbene Volk, und jeder Mensch, der der Arbeit und dem Leben nicht entrückt ist, kann nur so denken und nicht anders." (Rubiner, a. a. O., S. 64.)

Dagegen erkennt er der Kunst an einer früheren Stelle die Erregung harmloser Lebensfreude zu und sagt, sie sei dem Menschen so notwendig wie das Atmen, leugnet aber freilich auch hier die Existenz einer zweiten Art der Kunst, die höhere Gefühle in uns erwecke (S. 19). Daß er trotz dieser Äußerungen später die „Auferstehung" vollendete und veröffentlichte erklärt sich daraus, daß er nach allem Schwanken schließlich die Kunst als Mittel zu direkter moralischer Belehrung gelten ließ. Dieser Stand-

punkt, der sich schon in der „Kreuzersonate" bemerkbar macht und auch im Tagebuch angedeutet wird (vgl. z. B. S. 196), tritt vielleicht am schärfsten in den letzten „Volkserzählungen" hervor.

Tolstoj sah nicht, daß das Kunstwerk, wenn es unmittelbar belehren will, aufhört, ein Kunstwerk zu sein; denn so sicher jede ästhetische Freude zugleich eine ethische Freude ist, so sicher also das wahre Kunstwerk der wahren Sittlichkeit niemals widersprechen, sondern, wenn es ästhetisch erfaßt wird, dieselbe nur fördern kann, so sicher wird andrerseits, wenn der Gehalt des Kunstwerks in direkter moralischer Belehrung bestehen soll, der ästhetische Genuß vernichtet, weil dadurch die Idealität des künstlerischen Objekts, d. h. sein Nichtbezogensein auf die Wirklichkeit aufgehoben und der Betrachter in diese mit all ihren persönlichen Interessen und unbegrenzten Zusammenhängen zurückgestoßen wird.

Neben der Kunst im Dienste der Moral würde Tolstoj vielleicht noch eine aus halb unbewußtem, absichtslosem Spiel hervorgegangene, leicht verständliche und der Steigerung harmloser Lebensfreude dienende Kunst anerkennen, wie z. B. ganz einfache Melodien. Alle höhere Musik muß er schon deshalb verwerfen, weil sie nicht moralisch zu belehren vermag. So sehr also auch seine als Endergebnis seines Denkens und seiner Willensrichtung zu betrachtende Ansicht von der Kunst unser künstlerisches Empfinden abstößt und so wenig sie den psychologischen Tatsachen entspricht, so dürfen wir doch an seinen Selbstbeobachtungen über die Wirkung der Tonkunst durchaus nicht achtlos vorübergehen, sondern müssen ihm im Gegenteil dankbar dafür sein, daß er die Gefahren, welche den Musikgenießenden seiner Art drohen, schonungslos aufgedeckt hat, und müssen sowohl im Interesse dieser Musikgenießenden selbst als auch im Interesse der wahren Kunstpflege alles tun, um die Gefahren nach Möglichkeit zu beseitigen.

Bücherschau

Adler, Guido. Wiener Musikfeste. Beratung am 27. II. 1919 im Stadtratsaale. gr. 8°, 8 S. Wien 1919, Waldheim-Eberle A.-G. (Wien, Universal-Edition.) 50 Pf.

Altmann, Wilhelm. Die Kammermusikwerke von Friedrich Lux. Erläutert von ... kl. 8°, 20 S. Mainz 1920, J. Diemer.

Archiv für Musikwissenschaft. Zweiter Jahrgang, drittes Heft.

Inhalt: Curt Sachs, Eine unkritische Kritik des Klarinblasens. — H. J. Moser, Der Zerbster Lutherfund. — Th. W. Werner, Melchior Schildt und seine Familie. — Kurt Fischer, Über eine Gelegenheitskomposition von Adam Krüger. — Max Seiffert, Das Plauener Orgelbuch von 1708. — Adolf Sandberger, Beiträge zur Beethoven-Forschung. — Hermann Kretzschmar, Josef Joachim — Hermann Abert, Über Aufgaben und Ziele der musikalischen Biographie. — Hermann Matzke, Bericht über die zweite Jahresversammlung der Mitglieder des F. Instituts für musikw. Forschung.

Berg, Alban. Pelleas und Melisande. Symph. Dichtung für Orchester v. Arnold Schönberg. op. 5. Kurze thematische Analyse. gr. 8°, 12 S. mit 1 Tafel. Wien [1920], Universal-Edition. 75 Pf.

Brand, Dietrich. Walter Braunfels. Phantastische Erscheinungen eines Themas von Hector Berlioz. Thematische Einführung. 8°, 8 S. mit 1 Tafel. Wien [1920], Universal-Edition. 60 Pf.

Burkhardt, Hans. Musik. (Die Auskunft. Eine Sammlung lexikalisch geordneter Nachschlagebüchlein über alle Zweige von Wissenschaft, Kunst und Technik, unter Mitarbeit erster Fachleute hrsg. von Franz Paehler. 2. Heft.) kl. 8°, 83 S. Heidelberg [1920], W. Ehrig. 3.60 *M*.

Cahn-Speyer, Rudolf. Handbuch des Dirigierens. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 15 *M*.

Über das Dirigieren wird seit Richard Wagner viel geschrieben. Sein bekannter Aufsatz leitet eine ganze Reihe von Artikeln und Schriften ein, die sich im Wesentlichen an seine praktischen Vorschläge, aber auch an seine einseitigen Beurteilungen älterer Musiker halten. Deutlich gruppieren sich einführende, rein praktische und orientierende Arbeiten, zu denen in letzter Zeit auch historische und ästhetische Studien gekommen sind. Das Thema ist damit immer noch nicht erschöpft. Es bleiben noch viele Fragen zur Theorie und Praxis zu behandeln, ja auch Probleme, die weit in die Psychologie und Akustik hineinführen. Cahn-Speyer nimmt mit seinem „Handbuch des Dirigierens" eine vermittelnde Stelle zwischen praktischer Anleitung und psychologisch-ästhetischer Einstellung ein. Er will systematisch zusammenfassen, was der Dirigent wissen muß und zu beachten hat, er will dem jungen Kapellmeister Hilfsmittel und Ratschläge zur Einstudierung geben und darüber hinaus auch das Nachdenken über wichtige Punkte der Technik und des künstlerischen Nachschaffens anregen. Dabei rückt das ästhetische Moment neben psychologischen Fragen stark in den Vordergrund, denn das rein Handwerkliche wird vorausgesetzt oder doch nur so weit berührt, wie es sich aus den behandelten Grundproblemen als Nutzanwendung oder Übertragung auf die Praxis ergibt. Das Buch wendet sich also an nachdenkende Musiker, an Dirigenten, die nicht intuitiv oder aus unmittelbarer Einfühlung in die Werke gestalten, sondern die sich in ihre Aufgabe einarbeiten wollen. So erklärt sich auch die eigenartige Verbindung von Reflexion und praktischer Anweisung. Oft geht die Darstellung, z. B. bei der Stiluntersuchung in akademischer Form ihren Weg, dann wieder führt sie vor Schulbeispiele der Praxis, bei denen nützliche Winke und Ratschläge erteilt werden. Es ist eher eine aus Beobachtung und eigenem Durchdenken des Stoffes entstandene Schrift über das Dirigieren als ein eigentlich systematisches Handbuch. Damit ist auch schon der Punkt genannt, der bei der Lektüre sehr bald auffällt: die Unübersichtlichkeit der äußeren Anlage. Das Material ist in vier Abschnitte gegliedert, ohne daß innerhalb dieser Kapitel noch besonders kenntliche Einteilungen abgegrenzt würden. Dadurch ist Cahn-Speyer gezwungen, fortwährend Rückverweise, ja auch Vorausnahmen zu bringen, und in etwas umständlicher Form immer von neuen Untergruppierungen in zwei oder mehr „Fällen" zu sprechen. Ich erwähne das, weil man sich beim Lesen unwillkürlich an den Rand Dispositionsangaben wie a, b, c, d hinschreibt, um bei vielfachen Abschweifungen oder weitem Ausholen nicht den Faden zu verlieren. Da auch der Index fehlt und das Wichtige nicht durch besonderen Druck hervorgehoben wird, ist der Charakter eines „Handbuchs" noch mehr in Frage gestellt. Die Hauptteile des Buches umfassen Phrasierung, Agogik, Dynamik und „die Persönlichkeit des Dirigenten", sie geben also nur einen Ausschnitt aus der Gesamttätigkeit des Kapellmeisters. Ein kurzer geschichtlicher Rückblick stellt die Wandlung im Dirigieren seit dem 19. Jahrhundert fest. Er bringt das Wesentliche, doch nicht ohne Einseitigkeit in der Beurteilung der älteren Praxis. So heißt es von der Taktstockdirektion bis zum Ende des 18. Jahrhunderts, daß sie sich „auf ein rein mechanisches Markieren der Taktteile" beschränkte und „nichts mit einem Dirigieren in unserem Sinne zu tun hatte". Demgegenüber benutzt aber auch Cahn-Speyer sehr oft die Anleitungen von Quantz, Leopold Mozart, Emanuel Bach, Mattheson und anderen, um durch ihre Vortragsanweisungen die eigenen Theorien zu stützen. Wenn er wiederholt auf die Übereinstimmung seiner Ideen mit den alten Lehren hinweisen kann, so ist es doch selbstverständlich, daß auch die frühere Direktion, wenigstens bei ihren besten Vertretern, auf der gleichen Grundlage basieren muß. Solche Unstimmigkeiten finden sich an verschiedenen Stellen, wie denn überhaupt die bekannte Anschauung vertreten wird, daß die neuere Zeit der früheren in aufführungstechnischen Dingen weit überlegen sei. Demgegenüber muß man auf die höhere musikalische Allgemeinbildung im 18. Jahrhundert (das allein hier in Frage kommt) hinweisen, dann auf die völlig anderen stilistischen und musikalischen Aufgaben, auf die breitere und freiere Praxis mit ihrem Hang zum Produktiven, auf die gesamten gesellschaftlichen und örtlichen Verhältnisse usw. Doch diese Rückblicke stehen bei

Cahn-Speyer nur des äußeren Zusammenhanges wegen da. Wichtiger ist ihm das rein Fachliche, Gebrauchsnotwendige.

In der Anwendung der drei Faktoren: Phrasierung, Agogik und Dynamik verwirklicht sich nach Cahn-Speyer die „künstlerische Idee" des Dirigenten und er widmet ihnen nach einer kurzen Auseinandersetzung über „Persönlichkeit" und „Auffassung" besonders eingehende Abschnitte. Von der Phrasierung wird zunächst ein kleines Entwicklungsbild gegeben, das mit Zitaten aus Conrad von Zabern und Adolf Puschmann beginnt. Es ist nicht glücklich getroffen, denn es übersieht die Abhängigkeit des Instrumentenspiels von der Lehre der Gesangskunst und weiter die große Bedeutung der Affektenlehre für die Phrasierung, wofür die Theoretiker sehr feine, auch auf Seb. Bach anwendbare Grundsätze aufstellen. Cahn-Speyer schreibt: „Ob überhaupt der Sinn dafür [für Phrasierungsbezeichnungen] vorhanden war, können wir heute nicht mehr entscheiden; wenn man sich aber vergegenwärtigt, wie sorgfältig die Kompositionen jener Zeit, wenigstens diejenigen der Meister von Rang, gerade in Bezug auf die Beachtung der Phrasen und deren Verwendung als architektonischen Element gearbeitet sind, so wird man annehmen müssen, daß dieser Sinn wohl vorhanden gewesen ist." In dieser nicht gerade glücklichen Art werden historische Fragen auch an andern Stellen behandelt. Man muß sie als Orientierungsversuche nehmen und sich mehr an die praktischen oder psychologisierenden Ausführungen halten. Da wird bei der Phrasierung zunächst der Taktstrich besprochen, der oft zu falscher Betonung verführen kann, dann der Bindebogen mit seinen verschiedenen Wirkungen, Auflösungen und Gruppierungen und schließlich der Notenbalken bei Achtel- oder Sechzehntelfiguren, der gleichfalls zu falscher Phrasierung verleiten kann. Für diese sicher formulierten Anleitungen werden gut gewählte Beispiele der Konzert- und Opernliteratur angeführt, doch stimmt man dem Verfasser nicht überall zu, so z. B. bei seiner Erläuterung zur Coriolan-Ouvertüre, wo ich noch nie eine Phrasierung des Themas nach den Orchesterschlägen gehört habe, die das erste Achtel (c) gleichsam isoliert, um danach erst in den thematischen Kern einzubiegen, wie es Cahn-Speyer aus späteren Motivspannungen ableitet. Oder ich denke an seine Erläuterung des C dur-Themas im letzten Satz von Brahms erster Symphonie, wo er die Betonung durch den Einsatz der Bässe und Hörner auch auf die thematische Oberstimme ausdehnt und gleich nach dem h im ersten Takt eine Zäsur haben will und ähnlich nach dem e' im dritten Takt usw. Mir erscheinen diese Vorschläge nicht überzeugend, denn ich sehe gerade in dem Gegeneinander dieser Einschnitte, wobei eine Betonung der Bläser gegen die abklingende einheitliche Melodielinie auftritt, einen eigenen musikalischen Reiz. Daneben bringt Cahn-Speyer aber auch fein beobachtete und nachahmenswerte Anregungen zur Phrasierung, etwa für Wagners „Tannhäuser"-Ouvertüre, für Händels „Messias", Beethovens „Fidelio", achte Symphonie u. a. Cahn-Speyer bespricht dann die Deklamationsfehler beim Singen, für deren Vermeidung er u. a. das Vorausnehmen der Konsonanten in die vorangehende Taktzeit empfiehlt — ein Verfahren, das allerdings wenig sanglich und nur mit Vorsicht zu verwenden ist — und geht weiter zur sinngemäßen Betonung im Anschluß an besondere Fälle der Praxis. Die Ausführung der Akzente durch energische Handbewegungen, während die Taktteile nur leicht angedeutet werden, ist das Hauptmittel, das von vielen Dirigenten geübt und auch von Cahn-Speyer empfohlen wird. Gute Beobachtungen stützen seine Ausführungen über schnelle Rhythmen, Auftakte, Grenztakte und Dirigierbewegungen. Der Abschnitt über Agogik beginnt mit psychologischen Klarstellungen über die Zusammenhänge von Gemütsverfassung und Geschwindigkeit und wendet sich in der Hauptsache dem Tempo und der Tempoänderung zu. Es werden hier aus alter und neuerer Literatur Grundbedingungen und Grundgesetze des Dirigierens entwickelt, nachdem der Satz vorangestellt ist: der Kapellmeister „muß zunächst den psychischen Inhalt der Musik erfassen und aus dessen Erkenntnis dasjenige Tempo bestimmen, welches geeignet ist, den gleichen psychischen Inhalt in dem Zuhörer lebendig zu machen, und welches zugleich denjenigen Vortrag ermöglicht, der eben diesem psychischen Inhalt angemessen ist." Ich zitiere die Stelle, um einen Einblick zu geben in die Art, wie der Verfasser seine praktischen Anleitungen psychologisch zu grundieren sucht. Sehr instruktiv sind die Bemerkungen über die Wechselwirkung von Vortrag und Tempo, über die Entwicklung der Zeitmaße (wobei allerdings vom historischen Standpunkt aus manches einzuwenden wäre), über Auffassung und Vorstellung der bestimmenden psychischen Faktoren eines Werkes. Auch Cahn-Speyer fordert umfassende Bildung für

die Dirigenten und stützt darauf seine eigentlichen Anleitungen zum Eindringen in den Geist einer Komposition. Die Affektenlehre, die früher eine entscheidende Rolle in diesen Fragen spielte, wäre vielleicht auch heute noch nutzbar, sobald sie breiter gefaßt und mit der Zeit- und Musikentwicklung in Einklang gebracht würde. Hier liegen Aufgaben, die nicht nur das Musikverständnis im allgemeinen, sondern auch Vortrag und Dirigenten fördern könnten und die über das Psychische und Individuelle hinaus in das rein Praktische, Musikantische einführen müßten. Weniger glücklich erscheint mir das Opernproblem im Anschluß an Wagner und Appia behandelt. Da wird Cahn-Speyer stark konstruktiv, wie er denn überhaupt hier mehr an Ausnahmen als an Schulbeispielen exemplifiziert. Kurz angeschnitten werden die Fragen des Aufführungsraumes, der Zahl der Mitwirkenden, der beabsichtigten Deutlichkeit, der koloristischen Wirkung usw. Nach dieser Seite hin werden wohl bald von Akustikern exakte Untersuchungen vorgelegt werden. Die Tempoänderung führt Cahn-Speyer auf das Stilproblem, das in großer Breite besprochen wird und das ihm zur Fundamentierung der Tempomodifikation dient. Die verschiedenen Faktoren einer bereits bekannten musikalischen Form und Faktur und die besonderen psychischen Eigenheiten, die sich davon abheben, bestimmen nach Cahn-Speyer die Änderungen des Tempos. Das wird etwas weitschweifig, aber in gut durchdachter Problemstellung ausgeführt und verwertet. Leider häufen sich gerade hier Abschweifungen, Reflexionen und technische Ratschläge, so daß die gedankliche Linie stark verdeckt wird. In dem Kapitel „Dynamik“ kommen frühere Ergebnisse zu neuer Beleuchtung. Auch hier setzt Cahn-Speyer mit psychologischen Betrachtungen ein über die Wandlungen der psychischen Reaktionsfähigkeit und der daraus folgenden Verschiedenheit der dynamischen Grade in alter und neuer Zeit. Diesen anregenden Fragen folgen kürzere Abschnitte zur Orchester- und Chorbesetzung, wobei nur das Nötigste knapp berührt wird, und schließlich Ausführungen über das gegenseitige Verhältnis der Tonstärken bei gleichzeitig erklingenden Stimmen. Gerade diese Anleitungen, die durch gute Beispiele gestützt werden, geben nützliche Hilfsmittel und Ratschläge, die allen Dirigenten willkommen, zum Nachdenken anregen werden. Mir erscheint manches zu scharf formuliert, was in der Praxis weitere Umrisse und Abweichungen zuläßt. Aber das Wesentliche ist in ästhetischer wie praktischer Hinsicht gut herausgearbeitet. Das Schlußkapitel spricht von der Persönlichkeit des Dirigenten. Cahn-Speyer sieht im Dirigieren „Zweckhandlungen“, die „vorgestellte Gefühle, Gefühlsproduktionen“ verdeutlichen, und er gibt für seine Ästhetik breite, doch nicht überall überzeugende Fundierungen. Da er indes nur vom erlernbaren Teil des Dirigierens spricht, so mögen auch diese Klassifizierungen und Verallgemeinerungen nicht unnützlich sein, wenn auch schwer die Grenze zu ziehen ist zwischen Handwerklich-Erlernbarem und Künstlerisch-Intuitivem. Das „gewisse Etwas“, das den geborenen Dirigenten gleich die Fühlung mit Orchester und Publikum gewinnen läßt, steht außerhalb der reflektierenden Betrachtung und der sezierenden Reproduktionsanalyse. Und auch Cahn-Speyer macht da Halt, wo das eigentlich Individuelle, das Erlebte und Mitreißende beginnt.

Sieht man auf das Buch zurück, so bleibt der Eindruck einer fruchtbaren, fördernden Arbeit. Es ist weniger ein Handbuch des Dirigierens, als eine Anleitung, über die vielfachen Probleme des Vortrags und der Aufführung nachzudenken. Mit Glück greift die ganze Darstellung in das Gebiet der Ästhetik und Psychologie über. Hier gibt es noch viele Aufgaben, die ihrer Lösung harren, und die auch von Cahn-Speyer nur im Vorübergehen gestreift werden konnten. Es bleibt aber sein Verdienst, zum ersten Male in größerem Rahmen zur Direktionskunst eigene Beobachtungen psychologischer Natur niedergelegt zu haben, die von Ästhetikern und Psychologen weiter verfolgt werden müssen. Das rein Praktische gerät zuweilen in den Hintergrund und erscheint als Nutzanwendung oder Folgerung aus der vorangehenden Reflexion. Daß die Disposition durch viele Abschweifungen gestört wird, war schon erwähnt, überhaupt würde das Buch durch präzise und knappe Fassung, auch durch Streichung allzu breiter Partien gewinnen. Ein paar Äußerlichkeiten fallen noch auf: So werden im Text französische und englische Zitate sowohl im Original wie in der Übersetzung gegeben, wo sich doch durch kleinen Satz in der Anmerkung Raum gewinnen ließe. Oder es werden die gleichen Quellen von Quantz, Bach, Leopold Mozart usw. immer von neuem mit vollem Titel und Jahreszahl, oft auf einander folgenden Seiten genannt. In unserer Zeit sind solche Wiederholungen keine Nebensache mehr. Heute muß jeder mit dem Schriftsatz haushalten. G. Schünemann.

Denkschrift zu den Meisteraufführungen Wiener Musik. Veranstaltet von der Gemeinde Wien. 26. Mai / 13. Juni 1920. [Hrsg. von Dr. David Josef Bach.] Lex. 8⁰, 88 S. Mit Holzschnitten u. Notenfacsimilia. Wien 1920. Österreichische Staatsdruckerei.

Einstein, Alfred. Geschichte der Musik. Zweite Aufl. (Aus Natur und Geisteswelt. Sammlung wissenschaftlich-gemeinverständl. Darstellungen. 438 Bändchen.) kl. 8⁰, 132 S. Leipzig 1920, B. G. Teubner. 2.80 *M.*

Enchiridion geistlicher gesenge vnd Psalmen für die laien. Leipzig, Michael Blum [1530]. Faksimile-Ausgabe von Hans Hofmann als Osterprogramm 1914 der Oberrealschule zu Leipzig. 113 u. 30 S. 8⁰. Leipzig 1914. Quelle & Meyer. 1.60 *M.*

Der im Auftrage des Rates der Stadt Leipzig erfolgte Faksimile-Druck ist als eine erfreuliche Bereicherung der hymnologischen Quellen-Ausgaben zu begrüßen. Damit ist der Weg weiter verfolgt, den Olearius 1717 mit unvollkommenen Mitteln und leider unter Hinweglassung der Melodien mit dem Neudruck des Achtliederbuches und verwandter Quellen beschritt und den 1848 Karl Reinthaler mit der trefflichen Faksimilierung des Erfurter Enchiridions (Ausgabe zum schwarzen Horn) 1524 und des bei Wolff Köpphel in Straßburg erschienenen „Teutsch Kirchen ampt“ 1525 glücklich fortsetzte. Auch Friedrich Zelle hat sich bekanntlich um die Herausgabe des Färbefaß-Enchiridions 1524 verdient gemacht, ohne aber wie die Vorhergenannten so treu am alten Bilde der Quelle festzuhalten. Die Wiedergabe des noch in einem Exemplar in der Brüsseler Kgl. Bibliothek bewahrten Blumschen Leipziger Gesangbuchs ist hervorragend gelungen. Die kurze sachliche Erläuterung von Hans Hofmann charakterisiert geschickt das Werk Blums nach Entstehung und Bedeutung. Als Vorlagen werden Lufts Gesangbuch von 1526 und das zweite Zwickauer Gesangbuch von 1528 nachgewiesen. So kritiklos Blum die stellenweise für sein einstimmiges Gesangbuch gar nicht passende Vorrede Luthers zu Walthers „Wittembergisch geistlich Gesangbuchlin“ übernimmt, so verständig benutzt er das Zwickauer Gesangbuch und ersetzt einige weniger wirksame Lieder Hans Sachsens durch andere, unter denen als wertvollste Gabe die nach jetziger Kenntnis erste hochdeutsche Fassung von Ein feste Burg mit Recht von Hofmann herausgehoben wird. Der Notendruck ist von Blum nicht ohne Geschick besorgt worden. Kirchenmusikern und Bücherfreunden sei der schmucke Band aufs angelegentlichste empfohlen. J. Wolf.

Engel, Egon. Von den Anfängen der Lautenmusik. 33 u. 16 S. 8⁰. Berlin 1915, Selbstverlag.

Auf Grund eines zu beschränkten Materials untersucht der Verfasser die Instrumentalformen, welche sich im Bereiche der Lautenmusik finden. Er bespricht die bei Franzosen, Italienern und Deutschen vorkommenden Tanztypen und die ältesten Suitenbildungen, ohne aber über die bereits bekannten Tatsachen hinauszukommen, und geht schließlich zur Erörterung von Ricercare und Fantasie über. Einige Sätze von Waisselius, Spinaccino, Gintzler, Heckel und Kargel schließen die Studie ab, die neuer Ergebnisse fast ganz bar ist. J. Wolf.

Eschweiler, Franz. Der Chordirigent. Praktischer Ratgeber für angehende Dirigenten. kl. 8⁰, 128 S. (Tongers Musikbücherei, 15. Band.) Köln 1920, P. J. Tonger. 3 *M.*

Gieburowski, Waclaw. Die „Musica magistri Szydlovite“, ein polnischer Choraltraktat des 15. Jahrh. und seine Stellung in der Choraltheorie des Mittelalters. 216 S. 8⁰. Posen 1915. Adalbert-Druckerei.

Ein aus dem Benediktinerkloster Lubin stammender Kodex des 15. Jahrh., der jetzt zum Besitze des Priesterseminars zu Gnesen gehört, regte den Verf. an, sich eingehend mit der Choraltheorie älterer Zeit auf polnischem Boden zu beschäftigen. Im Mittelpunkt seiner Studie steht die „Musica Magistri Szydlovite“. Wer dieser Szydlovita war, ließ sich nicht klar erweisen. Die größere Wahrscheinlichkeit liegt bei Johannes de Szydlow, für dessen musikalische Betätigung wir in dem Berliner Kodex lat. quart. 175 einen wertvollen Beleg besitzen. Aber auch für den in der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts wirkenden Mathias de Szydlow sprechen mancherlei Gründe. Die „Musica“ selbst trägt mehr die Züge der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Der Text ist mit allen Schreibeigentümlichkeiten wiedergegeben. In einzelnen Fällen hätte der Herausgeber vielleicht doch nicht ganz auf Kritik verzichten sollen. Dürfte nicht anstelle von h besser ♮ zu lesen sein, und müßte nicht auf S. 15 der Vers lauten

Tut Are B mi semper pollex retinebit und entsprechend in der Figur das hmi des Daumens in B mi umgeändert werden? Die Lesung des Textes, der der Zeit entsprechend wenig originell ist und sich vornehmlich immer und immer wieder auf Theogerus, Guido, Jo. de Muris sowie Jo. Holandrinus beruft, im übrigen sich aber ganze Züge weis bei Anonymus XI (Coussemaker Scriptores Bd. III), aber auch bei Johannes Carthusiensis und Gobelinus Person findet, ist bis auf Kleinigkeiten einwandfrei. Von Unstimmigkeiten führe ich nur auf: das offenbar fehlerhafte Melisma auf dem Worte recte auf S. 37, die irreführende Schreibung bfa, hmi, die doch nur einem wenn auch doppeldeutigen Tone gilt, die offenbaren Schreib- oder Druckversehen regus für regit auf S. 55, quilius für quibus auf S. 57 u. a. Im ganzen hat der Verf. durchaus den Beweis erbracht, daß er seiner Aufgabe als Herausgeber gewachsen war.

Um die richtige geschichtliche Einordnung des Traktates bemüht er sich dankenswert und beweist dabei eine tüchtige Kenntnis der mittelalterlichen Musiktheorie. Alle Kapitel des cantus planus werden eingehend unter entwicklungsgeschichtlichen Gesichtspunkten erörtert.

Der zweite Teil der Arbeit bringt einen ersten Versuch der Darstellung der Choralgeschichte auf polnischem Boden. Wir erkennen, daß, wenn auch das Gebiet der Musik im Universitätsbetrieb von Krakau nicht gerade eine besondere Rolle spielt, immerhin namentlich gegen Ende des 15. Jahrh. Vorlesungen über die Musica des Jo. de Muris angekündigt werden, und daß in den dortigen Bibliotheken Werke wie die Musica des Cassiodor, die Sententiae des Isidor, die Musica enchiriadis, der Tonar Bernos u. a. vorhanden waren. Für rege Choralpflege sprechen eine ganze Reihe erhaltener liturgischer Gesangbücher. Die in ihnen dargebotenen Formen der Melodien zeigen eine gewisse Reinheit der Tradition und eine Unabhängigkeit von der editio Medicaea.

Eine große Choralreform kennt Polen nicht. Dem steht nicht entgegen, daß Beschlüsse der Synoden namentlich für die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts ein reges Interesse für den gregorianischen Choral verbürgen. Starke Bestrebungen nach einheitlicher Gestaltung der Gesangsweise in der Diözese lassen sich erkennen.

Allen diesen Fragen geht der Verf. mit großem Fleiße nach und weiß an Hand seiner Untersuchungen ein anschauliches Bild von dem kirchenmusikalischen Leben in Polen im 15. Jahrh. zu zeichnen. Wir sind ihm für seine treue Arbeit zu Dank verpflichtet. J. Wolf.

Grüner Nielsen, H. Folkelig Vals. Med Melodibilag. 84 u. 48 S. Kopenhagen 1920, Det Schønbergske Forlag.

Grunsky, Karl. Richard Wagner und die Juden. (Deutschlands führende Männer u. das Judentum. 2. Band.) gr. 8°, 96 S. München [1920], Deutscher Volksverlag. 4 M.

Halm, August. Harmonielehre. Neudruck. (Sammlung Göschen Nr. 120). kl. 8°, 128 S. u. 31 S. Musikbeilagen. Berlin 1920, Vereinigung wissenschaftl. Verleger. 2.10 M.

Jadassohn, Salomon. Aufgaben und Beispiele für die Studien in der Harmonielehre mit Bezugnahme auf des Verfassers Lehrbuch der Harmonie. — Exercises and examples for the studies in harmony appertaining to the manual for harmony. 9. Aufl. gr. 8°. III, 96 S. Leipzig 1920, Breitkopf & Härtel. 3.50 M.

Juon, Paul. Handbuch für Harmonie. gr. 8°, 83 autographierte Seiten. Leipzig [1920], J. H. Zimmermann. 4 M.

Kurth, Ernst. Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners „Tristan". gr. 8°, XVI u. 541 S. Bern u. Leipzig, Paul Haupt, Akadem. Buchhdlg. vorm. Max Drechsel. 32 M.

Leichtentritt, Hugo. Musikalische Formenlehre. Zweite, durchgesehene Aufl. mit einem ergänzenden Anhang. (Handbücher d. Musiklehre, hrsg. v. Xaver Scharwenka, Bd. VIII.) gr. 8°, XVI u. 390 S. Leipzig 1920, Breitkopf & Härtel. 18 M.

Litzmann, Berthold. Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen. 1. Mädchenjahre. 1819—1840. Mit 3 Bildnissen. 7. Aufl. gr. 8°, X u. 431 S. — 2. Ehejahre. 1840—1856. Mit 2 Bildnissen. 6. Aufl. gr. 8°, V u. 416 S. Leipzig 1920, Breitkopf & Härtel. Je 16 M.

Willem Mengelberg. Gedenkboek 1895—1920. 4°. 290 S. Mit vielen literarischen, musikalischen, künstlerischen Beiträgen. 's Gravenhage 1920, Martinus Nijhoff. 6 Gld.

Montgomery-Cederhielm, Rob. Mathilda Orozco. Söderländs kan i Norden. 182 S. Stockholm 1919, P. A. Nörstedt & Söner. 12 Kr.

Nettl, Paul. Über den Ursprung der Musik. Vortrag, gehalten in der deutschen Ortsgruppe Prag der Internat. Musik-Gesellschaft. Im Sommer 1914. (Sammlung gemeinnütziger Vorträge. Hrsg. vom deutschen Verein z. Verbreitung gemeinnütziger Kenntnisse in Prag. Nr. 486/487.) gr. 8⁰, 18 S. Reichenberg [1919], Sudetendeutscher Verlag in Komm. —,40 Kr.

Nilsson, Christian. Om harmonisk modulation. 119 S. Malmö 1917, A. V. Carlsons förlag. 6.50 Kr.

Nordin, Birger Anrep. Handbok i Kördirigering. 32 S. Elkan & Schildknecht, Emil Carelius Musikhandböcker ut givna av Birger Anrep-Nordin och Julius Rabe. Stockholm (1919). 1.80 Kr.

Panum, Hortense. Musikhistorien i Korttattes Fremstilling. Anden forbedrede og forøgede Udgave. 180 S. Kopenhagen 1920, P. Haases Forlag.

Pfitzner, Hans. Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz. Ein Verwesungssymptom? 4.—7. Tausend. 8⁰, 156 S. München 1920, Süddeutsche Monatshefte. 5 M.

Pfordten, Hermann von der. Richard Wagners Bühnenwerke in Handlung und Dichtung nach ihren Grundlagen in Sage und Geschichte dargestellt. Der Buchausgabe 7. durchges. Aufl. 8⁰, VII u. 356 S. Berlin 1920, Trowitzsch & Sohn. 30 M.

Rabich, Ernst. Der künftige Musikunterricht an den höheren Schulen. Ein Reformvorschlag (Mus. Magazin. Abhandlungen über Musik und ihre Geschichte, über Musiker und ihre Werke. Hrsg. v. Prof. E. Rabich. 67. Heft). 8⁰, 22 S. Langensalza 1920, H. Beyer & Söhne. 80 Pf.

Richter, Alfred. Aufgabenbuch zu E. Fr. Richters Lehrbuch der Harmonie. Schlüssel. Zum Selbstunterricht. 8. Aufl. gr. 8⁰, VIII u. 239 S. (Breitkopf & Härtels musikal. Handbibliothek IX. Bd.) Leipzig 1920, Breitkopf & Härtel. 6 M.

Riemann, Hugo. Handbuch der Musikgeschichte. 1. Band, II. Teil. Die Musik des Mittelalters (bis 1450). 2. Aufl. Mit einer Melodietafel. 8⁰, IV u. 374 S. Leipzig 1920, Breitkopf & Härtel. 20 M.

Riemann, Hugo. Handbuch der Harmonielehre. 7. Aufl. gr. 8⁰. XIX, 234 S. Leipzig 1920, Breitkopf & Härtel. 8 M.

Ritter, Theodor. Die Mandoline. Was jeder Anfänger des Mandolinen- oder Gitarrespiels wissen muß! Ein Ratgeber für Anfänger und Freunde des Saitenspiels als Propagandamittel zur Hebung desselben und zur Beseitigung der herrschenden Übelstände, mit einem Führer durch die Mandolinen-Literatur. 8⁰, 20 S. Leipzig [1920] (F. Hofmeister). 30 Pf.

Röckl, Sebastian. Ludwig II. und Richard Wagner. 2. Teil. Die Jahre 1866—1883. 8⁰, III u. 226 S. München 1920, C. H. Becksche Verlh. 18 M.

Schering, Arnold. Die expressionistische Bewegung in der Musik. Beitrag zur „Einführung in die Kunst der Gegenwart", Seite 139—161. Leipzig 1920, E. A. Seemann.

Mit einem Mindestmaß an Worten hat Schering die Wesenszüge des musikalischen Expressionismus aufzuzeigen und zu würdigen versucht, und der Erfolg ist eine geradezu mustergültige Klarheit und Schärfe der Darstellung. Nicht nur, daß trotz des geringen Raums nichts Bedeutsames unausgesprochen bleibt, — gerade die Knappheit des Ausdrucks läßt das Bild um so eindrucksvoller wirken. Die Grundzüge der Scheringschen Ausführungen dürften sich ihrerseits in zehn Punkten, wie folgt, zusammenfassen lassen:

1. Die Verwandtschaft der Künste: „Eine überraschend tiefe Sympathie verbindet den Musiker mit dem Dichter, den Musiker mit dem Maler und dem plastisch darstellenden Künstler"; so tief, daß der Gedanke naheliegt, es könnten „über der Verwandtschaft der Künste und der sich stark aufdrängenden Erscheinung ihres Zusammenfließens ihre Grenzen vergessen" werden. Das Hervortreten dieser Verwandtschaft erklärt Schering aus der Eigenart „der neuesten Kunst als ‚Ausdruckskunst' im besonderen Sinne (Expressionismus)"; denn „damit meinen wir eigentlich nichts anderes, als ihren spezifisch musikalischen Charakter . . . Wenn es sich um künstlerische Mitteilung eines in uns zum Aus-

bruch drängenden Triebes handelt, so steht dafür die Musik insofern zuerst zu Gebote, als sie infolge ihrer Begriffslosigkeit und des zeitlichen Ablaufs ihrer Erscheinung dem Wesen alles Triebhaften unmittelbar nahekommt ... Es ist heute das heiße Streben der übrigen Künste, diese Umstellbarkeit, diesen starken Gegenwartscharakter der Musik zu erreichen, also in ihrem Sinne expressionistisch zu werden."

2. Das Streben nach Voraussetzungslosigkeit: Bei früheren „Musikrevolutionen" ist ein „Zurück zur Natur! immer vernehmlich durchgedrungen ... Heute hört man von überall her den Ruf: Los von der Natur", im Sinne einer „Abkehrung von dem, was die Sinne uns vermitteln, ein Hinausgehen über die sinnliche Erfahrung mit der Tendenz, sich zu dem, was hinter den Dingen liegt, zum Geistigen zu erheben". Bisher „sind wir nicht gewohnt, ein Musikstück vollkommen voraussetzungslos mit anzuhören, d. h. ohne daß es uns durch irgend etwas Historisches, Persönliches, Zweckhaftes, Formales bestimmt erschiene. Und ebenso vermochte bisher auch der Komponist nicht ohne dergleichen Vorstellungen zu schaffen ... Keine Musik konnte bisher reiner Ausdruck, Ausdruck des tiefsten, ureigensten Künstlerwillens sein. Selbst bei den Genies blieb das Allerletzte davon wie hinter einem Schleier verborgen. Diesen Schleier will der expressionistische Musiker zerreißen ... Er will gar keine sogenannte Komposition hinsetzen. Das expressionistische Tonstück ist nicht da, um objektiv beurteilt und als historisch bedingte Kunstleistung genommen zu werden, sondern nur als unmittelbare geistige Offenbarung in sinnlichem Gewande zu wirken. Darin liegt der Sinn des Expressionismus, und man sieht deutlich, wie hier eine gewisse Mystik ihr Wesen treibt". Auch „das letzte Ziel Beethovens, Schumanns, Liszts, Wagners war es, eine Tonsprache zu finden, die mit ihren Mitteln so unzweideutig als möglich das bewegte Innenleben abspiegelt mit allen seinen Gesetzmäßigkeiten und Zufälligkeiten. In Wahrheit ist und bleibt das natürlich ein Unerreichbares, weil die Musik nie ihren Symbolcharakter abstreifen kann. Aber wie ein unstillbarer Trieb beseelt es dennoch jeden Musiker, diesem nie Erreichten, ewig Unerreichbaren immer ein Stück näher zu kommen als seine Vorgänger ... So ehemals, so heute."

3. Die Sprengung der historischen Formen: „Wie ehemals die sinfonische Dichtung formell über die klassische Sinfonie hinausgriff, so greift jetzt die Musik der Gegenwart über das Prinzip der sinfonischen Dichtung hinaus ... Die Ausdrucksmusik der Gegenwart folgt selbst einem vorbedachten poetischen Programm nicht mehr ... Sie lebt nur durch sich selbst: ist der Klangleib der Komposition in seiner unmittelbar sinnlichen Ausstrahlung, das nach außen Wirkende ... Wir nähern uns damit dem Wesen und der Wirkungsart der poetischen Lyrik. Musik dieser Art wirkt wie der Vortrag eines Gedichts in freier Form, dessen Überschrift wir nicht kennen. Willig, dem Eindruck ganz hingegeben, lassen wir uns hier wie dort vom Strome der Empfindungen tragen und erfassen den Inhalt."

4. Der Ausdrucksgehalt: Bei „den Meistern von Bach bis Wagner und Brahms ... handelt es sich um die tonbildliche, tonsymbolische Ausdeutung eines mehr oder weniger bestimmten Affektverlaufs", wogegen der Impressionist die Musik „zur Intensivierung eines einzigen seelischen Bewegungsmotivs braucht ... Stimmung, nicht Affekt, ist sein künstlerisches Stimulans". Der Expressionismus scheidet sich von beiden anderen Richtungen: „Es gibt seelische Erschütterungen, die weder ein fortschreitendes Entwickeln und Ausbreiten, noch impressionistisches Verweilen gestatten; Vorgänge, die mit den bisherigen musikalischen Mitteln und Denkoperationen nicht mitteilbar waren. Diese hat sich der Expressionismus erkoren. Wir können sie die unberechenbaren Exaltationen der Seele nennen ... Ekstasen, gewisses Erotisches, Schreckhaftes, Wunderbares, Geheimnisvolles, Mystisches, optische Sensationen, Angst, visionäre Bedrängnisse." Diese psychischen Vorgänge „können sich ebensogut in Bach oder Mozart abgespielt haben. Das wesentlich Moderne liegt darin, daß der Expressionist der Gegenwart das Katastrophale eines solchen Erlebnisses in seiner ganzen elementaren Wucht betont: durch Auflösung fester Formen und Verzicht auf alles, was durch Konvention festgelegt, die Einzigkeit und Einmaligkeit des inneren Vorgangs in Frage stellen kann."

5. Die Unbestimmtheit: „Diese ist das, was wir auch in den Äußerungen des außermusikalischen Expressionismus bemerken: ein Übertreten zum Unbegrifflichen, Mystischen, Unklaren, Unlogischen, Zufälligen. Aus dem Sinnlichen wird ein Geistiges, aus dem Endlichen ein Unendliches, aus dem Zusammengesetzten ein Elementares gemacht." Und zwar „ist diese Bewegung auch in der Musik nichts Zufälliges,

Gewolltes oder künstlich Hervorgerufenes, sondern etwas, was sich im Laufe der beiden letzten Jahrzehnte immer wieder als notwendig Kommendes angekündigt hat, gleichgültig, ob wir zustimmend oder ablehnend darauf antworten." So vermißt man heut bei Wagner „die Allgemeinheit, man entbehrt das Beglückende ungehemmt aufsteigender innerer Gesichte, das dem Expressionismus als Wesentliches gilt ... Der gebildete Musikfreund unserer Tage kennt nichts Höheres, als sich an die Mystik und Unergründlichkeit der letzten Beethovenschen Quartette zu verlieren."

6. Das Aufhören der Thematik: Dem Grundsatz der „Voraussetzungslosigkeit und Allgemeinheit" zufolge fällt auch „die thematische Arbeit im Sinne der Älteren" für den Expressionisten fort. „Thema" ist „ein unbeschreibbares, annähernd begrenzbares musikalisches Etwas, ein plastisch sich heraushebender Tongedanke, der Ausschnitt aus einem seelischen Vorgang, der als Einheit genommen und im Verlaufe abgewandelt wird. Das Abgewandeltwerden gehört zum Begriff der Themas ... Indem der Tondichter .. Themen erfindet, legt er sich für die Folge des Tonstücks auf lange Strecken fest ... Denn nun zwingen ihn die im Thema verborgenen Kräfte, die er selbst hineingelegt, mit geheimnisvoller Energie zum Auswirken ihrer Lebenssubstanz"; er ist „dem Zauberlehrling gleich, der die gerufenen Geister nicht wieder los wird ... Wie kann unter diesen Umständen der expressionistisch gerichtete Musiker noch am alten Themabegriff festhalten, wo er doch Visionen und Ekstasen, Gefühle und Lebenskräfte freimachen will, deren Ablauf und Kreisen nie, in keinem Augenblick, sich durch Gegebenes binden läßt?"

7. Die Farbe: „Nicht nur dem Maler und Dichter kann eine Farbenerscheinung ... zum Erlebnis werden. Auch dem Musiker." Dem Impressionisten schon. „Während aber der Impressionist dabei stehen bleibt, den rein sinnlichen Eindruck, etwa Perlmutterglanz ..., so wiederzugeben, wie er ihn durch sein Temperament schaut ..., wird dem Expressionisten die Farbe wahrhaft schöpferisch. Sie erregt in ihm Wellen von eigentümlicher Vibration; sie öffnet ihm geistige Weiten, läßt Vorstellungen und Denkprozesse ankristallisierrn und fördert schließlich ein Tonerlebnis zutage, wie es durch keinen anderen Reiz hätte erzeugt werden können... Der Russe Serjábin hat bereits zum Letzten gegriffen, indem er zu seiner expressionistischen Sinfonie ‚Prometheus' (1911) ein Farben-Lichtklavier benutzt, das in Parallelwirkung mit dem Orchester den Konzertsaal ständig in ein Meer von Farbenscheinen taucht ... Neben der Sinfonie fürs Ohr also zugleich eine fürs Auge! — Bis zum Reize auf der Netzhaut aber braucht es beim Musiker garnicht erst zu kommen, denn er lebt ja fortwährend in seiner eigenen Farbenwelt: der der Klangfarben. Für den Impressionisten ist die Klangfarbenwelt im wesentlichen das Korrelat zur wirklichen Farbenwelt. .. Der Expressionist dagegen ist schon so weit gekommen, die Klangfarbe um ihrer selbst willen, ohne Rücksicht auf ihre Beziehungen zu etwas außerhalb, zu lieben, zu werten und auszuüben. Man könnte von einer „Musik der reinen Klangfarben" oder, wie Schönberg meint, von „Klangfarbenmelodien" sprechen. Das sind Klangfolgen, die nicht nach Tonhöhen, sondern nach Klangfarben abgestuft sind. In solchen Fällen ist die Klangfarbe nicht wie sonst etwas Akzessorisches, nur Hinzukommendes, sondern Selbstzweck, ein Kunstwert für sich. Mit ihrer Vernichtung oder Veränderung, etwa bei der Übertragung aufs farblose Klavier, wäre sofort das ganze Kunstwerk vernichtet." Schering hält es für „denkbar, daß entsprechend Veranlagte die Fähigkeit haben, solche ‚sensations' in einen Kreis von bewußten seelischen oder geistigen Erfahrungen einzuordnen und damit ein Band der Einheit und Klarheit um sie zu schlingen. In diesem Augenblick sind sie dann zu Elementen des künstlerischen Ausdrucks geworden."

8. Die Stellung zu Melodik und Harmonik: Dem Impressionisten „lag gar nicht daran ... melodiebildend zu nahen ... Seine ganze Neigung gehört dem Gegenbilde der Melodie: der Harmonie als dem Sinnbilde des nie zur Ruhe kommenden, hin und her wogenden Trieblebens ... Anders der Expressionismus. Kampf ist sein Wort, Bejahung des Lebens, Fortdrängen, Handlung, Aktion, Sturm ... Also kann er auch nicht die steigende und fallende, die treibende und ermattende, mit allen Reizen des Rhythmus ausgestattete Melodie entbehren. Nur ist es nicht die Melodie Mozarts — die gehört dem klar blickenden, mit sich selbst einigen Menschen an —, sondern ist die eines Menschen, der mit allen Fasern danach strebt, hinter die Dinge und mehr als alle Früheren zu sehen. .. Wo andere Einfalt, Ruhe, Wärme sehen, bemerkt er Aufruhr, Bewegung, Kälte und umgekehrt. Eine Menge Schreck-

haftes, Beunruhigendes, Peinigendes mischt sich mit ein. So fängt sein Inneres in seltsamen Rhythmen zu schwingen an. Intervalle in absonderlichsten Verbindungen stellen sich ein; Linien, hart, zackig, sprunghaft, von phantastischer Willkür; Pausen, Stockungen; ein fortwährendes Auf und Nieder, ein Stammeln und Aufblühen, Überzartes neben Übermächtigem! Und das alles nicht nur in einer einzigen Stimme, sondern in drei, vier, fünf und mehr zugleich. Ferner: auf einem harmonischen Unterbau, der in einer Sekunde zuweilen zehnmal oder öfter das Gesicht wechselt. Kadenzen, Ganz- und Halbschlüsse gibt es nicht mehr. Vor allem: die Tonalität ist aufgehoben. Dieser Mangel an Tonalität, an Tonartgefühl läßt uns den expressionistischen Melodiebegriff fast als widersprechend erscheinen. Man tut vielleicht am besten, ihn überhaupt nicht zu verwenden... Das Bild funkelnden Kristalls liegt nahe: Sekunde für Sekunde neue Brechungen des Lichts!"

9. Die Gesetzmäßigkeit der expressionistischen Tonkunst: „Daß wirklich Gesetze walten ... bezeugen die Künstler selbst dadurch, daß sie immer wieder die innere Notwendigkeit des „So und nicht anders" ihres Bildens versichern. Es wäre beleidigend, wollten wir solche Zeugnisse in Bausch und Bogen als unmaßgeblich oder gar unehrlich beiseite schieben ... Arnold Schönberg sagt einmal (Harmonielehre, S. 466): „... Jeder Akkord, den ich hinsetze, entspricht einem Zwang; einem Zwang meines Ausdrucksbedürfnisses, vielleicht aber auch dem Zwang einer unerbittlichen, aber unbewußten Logik in der harmonischen Konstruktion"... In der Schwer- oder gar Unverständlichkeit der Harmonik liegt wohl das größte Hemmnis für alle, die zum ersten Mal an die jüngste Ausdrucksmusik herantreten... Die Dissonanz ist zur Regel, zum Prinzip, zum Inbegriff der Musik erhoben." Noch mehr: „Es geht überhaupt nicht mehr an, wie bisher von Konsonanz und Dissonanz zu sprechen ... Es ist eine Demokratisierung der Zusammenklänge eingetreten... Es gibt nur noch Zusammenklänge als solche. Im Werte steht einer dem anderen gleich, keiner ist dem anderen über- oder untergeordnet, jeder, auch der schrillste, grauenhafteste mit dem Rechte der Selbstbehauptung ausgestattet... Der alte Gegensatz von Wohl- und Übelklängen gehört theoretisch einer vergangenen Zeit an, folglich ist auch der Begriff der Auflösungsbedürftigkeit auf einen anderen Fuß gestellt." Wir haben schon der „neuen großen Dissonanzenwelt" Mahlers, Strauß', Regers gegenüber „eine veränderte geistige Einstellung". Daraus schließt Schering, daß auch hier „nicht das Dissonante an sich uns fremd berührt, sondern die Unmöglichkeit, in seiner Handhabung die Vernunft und Logik der alten Harmonielehre zu erkennen". Es sind bereits Versuche gemacht, wenigstens „gewisse Gebiete der neuen Harmonik wissenschaftlich zu fundieren... Aber an solchen theoretischen Begründungen liegt dem Expressionisten wenig. Seine Klangphantasie diktiert ihm Verbindungen, die dem spekulativen Verstande nicht immer zugänglich sind. Heute ist es so, daß gesagt werden kann: jeder nur denkbare Akkord, auch die erschreckendste Kakophonie ist praktisch erlaubt, wenn sie an der betreffenden Stelle ihre Notwendigkeit erweist. Ob der Akkord „schön" klingt, ob überhaupt das ganze Tonwerk als schön beurteilt wird, das hängt vom Hörer und von der Stellung ab, die er dem Tonwerk gegenüber einnimmt... Es wird also im Hörer eine Art exakt funktionierender Psychometer, ein im Unterbewußten liegender Meßapparat für dergleichen vorausgesetzt, ein gewisser musikalischer Instinkt, wie wir von moralischem Instinkt sprechen, der ohne weiteres rein gefühlsmäßig die Richtigkeit einer Verbindung anzeigt. Daß wir tatsächlich eine solche Kraft besitzen, ist kein Geheimnis. Man kann sie die Kraft der sinnlichen Anschauung nennen und jener des begrifflichen Denkens gegenüberstellen... So scheint also für die expressionistische Musik uns Außenstehenden nur die besondere psychische Einstellung, die erforderliche geistesmechanische Schulung zu fehlen, um ein Gleiches zu leisten... Auch im Reiche der expressionistischen Klangwelt handelt es sich keineswegs um Anarchie, nach welcher alles und jedes gewagt und auf den Kopf gestellt werden kann. Nur liegt die Musikpsychologie, die in entsprechender Weise in die Werkstatt des schaffenden Künstlerhirns und -herzens hineinleuchtet und die Fäden bloßlegt, die von da aus zum entstehenden Kunstwerk leiten, noch in weiter Ferne."

10. Ergebnis und Würdigung: „Gebracht hat uns die jüngste Kunst vor allem eine starke Empfänglichkeit für neue Reize... Sie hat uns ferner eine schon jetzt über allen Streit erhabene Verfeinerung der Ausdrucksmittel gebracht, sei's nach innen (inbezug auf den Bau des rein geistigen Tonorganismus), sei's nach außen (etwa in Dingen der Orchester-

behandlung). . . In Zukunft noch bringen wird sie uns . . vielleicht die Anfänge eines neuen Tonsystems, oder wenigstens die Verquickung des alten mit einem neuen. Ganz sicherlich aber einen Fortschritt im Bau und in der Tongebung der Klangwerkzeuge. . . Viele wissenschaftliche Fragen wird sie erneut oder zum ersten Male zur Diskussion stellen, und zu einer subtil ausgebauten Musikpsychologie wird sich eine Ästhetik gesellen, die über die frühere hinaus zur Lösung neuer Probleme drängen wird." Was endlich „diese Musik uns bisher nicht gebracht" hat, gesteht Schering „nur unter dem Vorbehalt, damit etwas ganz Persönliches zu sagen, etwas, was . . . jedenfalls etwas ganz Unexpressionistisches ist": es ist dies „die rechte, beglückende Lebensfreude". Aber auch hier macht Schering gleich noch eine weitere Einschränkung: „Vielleicht ist es wie bei der Religion: man muß glauben, um selig zu werden. Kunst wie Glauben wollen erlebt, innerlich errungen sein. Theorien und Überredungen versagen. Auch diese Ausführungen konnten nichts anderes, als gleichsam etwas vom Dogma der neuen Kunst beizubringen. Zum Glauben können nur die Künstler selbst und ihre Musik führen." — —

So weit Schering. Die Hauptpunkte seiner Darlegungen dürften hier herausgestellt sein, und es wird darüber wohl nur eine Meinung herrschen, daß Schering in vorbildlicher Weise die letzten Wesenheiten der in Frage stehenden tonkünstlerischen Richtung aufgewiesen, ihre tiefste Eigenart erfaßt und gezeigt hat. Seinem Bericht dürfte kaum ein Wort hinzuzufügen sein. Wie steht es indes mit der kritischen Würdigung? Kann man sich auch der wertenden Stellungnahme Scherings bedingungslos anschließen? Seinem Beitrag geht eine Arbeit von Max Dessoir vorauf, über „die neue Mystik und die neue Kunst". Dort heißt es unter anderem (S. 135): „Die wilde Ausdruckskunst, im Verein mit einer wirren Weltanschauung, strebt danach, alle Menschen in einem unendlichen Gefühl zu versöhnen; ebenso schwebt wohl auch einigen modernen Mystikern ein Gefühlskommunismus vor." Aber „mystische und künstlerische Absprengsel helfen wenig, da ihr Rechtsanspruch dunkel bleibt. . . Wenn gewisse Maler unter Verzicht auf das Gegenständliche sich bemühen, die Empfindungen auszudrücken, die in ihnen durch die Dinge geweckt werden, so geraten sie bestenfalls bis ins Psychologische, aber noch längst nicht bis zum Geist. Subjektive Bewußtseinsvorgänge sind eben nicht einerlei mit geistigen Werten. Auch in der Dichtkunst verschwimmt Geistiges mit Seelischem. Die Lyriker versprechen uns „letzte Erlebnisse des Geistes", bringen indessen kaum mehr als die von jeher üblichen Schilderungen des Seelischen. Höchstens an ein paar Stellen sind sie verfeinert worden . . ." Und der Schluß des Dessoirschen Aufsatzes (S. 138): „Keine (angebliche) Erweiterung des Seienden erschließt das, was sein soll, und was unserem Leben Ziel, Sinn, Bedeutung leiht. Nicht stehen hinter unserer Welt andere ähnliche, nur sozusagen in dünnerem Aggregatzustand befindliche Welten, sondern der göttliche Geist wirkt hinter den Erscheinungen, so daß sie für die religiöse Anschauung zu Gottes Ausdruck und Werkzeug werden. Gelingt es, den Irrationalismus unserer kranken Zeit zu dieser Wahrheit zurückzulenken, so kann er Gutes wirken; seine okkultistische und expressionistische Verfratzung jedoch stiftet schweres Unheil."

Man merke auf den Unterschied von Dessoirs und Scherings Würdigung: nicht auf die Verschiedenheit des Ergebnisses, sondern der Art der Stellungnahme. Schering berichtet, begründet, motiviert, macht begreiflich, — Dessoir übt Kritik. Schering kritisiert nicht, ohne zugleich zu entschuldigen. Zuerst entschuldigt er die Expressionisten vor ihren Gegnern; dann geht er darüber hinaus, indem er „uns Außenstehende" förmlich vor den Expressionisten entschuldigt: Vielleicht „muß man glauben, um selig zu werden"; vielleicht ist nur die „Musikpsychologie" noch nicht weit genug vorgeschritten. Woher diese eigentümliche Schwäche? Dessoirs Darlegung, die hier zur Kritik der Kritik wird, gibt darauf die Antwort: „Die Ablösung vom Psychologischen ist noch nicht vollzogen". Auch für Schering noch „verschwimmt Geistiges mit Seelischem". Von der Musikpsychologie, also einer ausgesprochenen Seinswissenschaft, erwartet er letzte Wert- und Sollensmaßstäbe; huldigt noch dem »Tout comprendre c'est tout pardonner«. Scharf und klar erweist er die Relativität des Historischen, den Bankrott der „alten Harmonielehre" — und kapituliert ohne Schwertstreich vor dem expressionistischen „Dogma" vom psychologischen Zwang. Er betont selbst das „Übertreten zum Unlogischen, Zufälligen"; soll nun die neue Musikpsychologie, die „erforderliche geistesmechanische Schulung" uns dazu bringen, sogar eine Logik des Unlogischen, eine Notwendigkeit des Zufälligen zu

erkennen? Oder gibt es im Bereich des Expressionismus gar keinen überindividuellen Sinn und Wert? Sicherlich kann man diesen leugnen, sogar ohne einen „Gegenbeweis" fürchten zu müssen; aber dann darf man folgerichtig nicht von „Regel, Prinzip, Inbegriff der Musik" sprechen und von irgendwelcher — womöglich psychologischen — Ästhetik die „Lösung neuer Probleme" erhoffen. Ganz unstreitig ist der bloße Intellekt, der „spekulative Verstand" nicht das Organ, das uns das Dunkel der Tonkunst erleuchtet, sondern ein intuitives — nicht nur sinnliches! — Hören stellt den „gebenden Akt" dar. Aber zum vollen „Verstehen" und „Würdigen" des Gehörten wird die „Reflexion" nicht entbehrlich sein, — so wenig wie der begabteste expressionistische Komponist seine musikalischen „Gesichte", seine „Einfälle" anders festhalten und übermitteln kann als in der Form des tonkünstlerischen „Gedankens". Mag der Stoff des Komponisten auch im Verhältnis zu dem des Malers oder selbst des Dichters „entmaterialisiert" scheinen, stets bleibt ein Erdenrest zu tragen peinlich. Mag der Expressionist auf den „Klangleib" seiner schöpferischen Idee noch so verächtlich herabsehen, er ist doch die Fessel, die er nicht abstreifen kann, ohne die Verwirklichung der Idee überhaupt aufgeben zu müssen. Hier liegt der „Zwang", hier das Problem des gesamten — nicht nur des expressionistischen — Musikschaffens: in der Frage der Übersetzung des „reinen' Klangausdrucks" in eine „Tonsprache", der Fleischwerdung des reinen Geistwesens! Die Objektivität der tonkünstlerischen Leistung, nicht ihre subjektive Motivation, ist die Kernfrage der Musikästhetik, als der Wissenschaft vom Wesen der Tonkunst. Nicht „Psychometer", sondern nur ideale Wertmaße gewährleisten eine „sachgemäße" Würdigung realer Tonwerke; nur in den Grenzen objektiv gültiger Kriterien dürfen wir unserem Urteil eine überpersönliche „Richtigkeit" beimessen. Vielleicht ist das in Wahrheit die bedeutsamste — freilich nicht beabsichtigte — Wirkung des Expressionismus, daß er uns die verhängnisvolle Einseitigkeit einer „psychologischen Ästhetik" (Busoni, Riemann, Schmitz) mit erschreckender Deutlichkeit vor Augen führt.

Arthur Wolfgang Cohn.

Schmidt, H. Die Register der menschlichen Stimme und ihre Behandlung. Kurzgefaßte Anleitung zur Ausbildung von Singstimmen für Lehrer und Vereinsleiter und zum Selbststudium. 8°, IV, 31 S. Hagen [1920]. Buchh. Brokonier in Komm. 3.50 *M.*

Schumann, Robert. Gesammelte Schriften über Musik und Musiker. Hrsg. v. Dr. Heinr. Simon. [Neue Aufl.] 1. u. 2. Bd. kl. 8°, 248 u. 254 S. Reclams Univ.-Bibl. Nr. 2472—2473a u. 2561—2562a. Leipzig, Ph. Reclam jr. Bd. 1—3 in 1 Hlwbd. 14 *M.*

Seitz, Karl. Handwörterbuch für den Klavierspieler. Mit einem Anhang: Kurze biographische Notizen usw. Neu bearbeitet von Georg Blum. 4., verb. u. verm. Aufl. kl. 8°, 87 S. Nürnberg [1920], C. Koch. 2.50 *M.*

Sommer, Herm. Die Laute in ihrer musikgeschichtlichen, kultur- und kunsthistorischen Bedeutung. Eine Bildmonographie. Mit 134 Abb. gr. 8°, 88 S. u. 96 S. Abb. Berlin 1920, A. Köster. 30 *M.*

Specht, Richard. Gustav Mahler. IV. Symphonie G dur. Themat. Analyse. 8°, 15 S. Wien [1920], Universal-Edition. 50 *Pf.*

Steinhausen, Friedrich Adolf. Die Physiologie der Bogenführung auf den Streichinstrumenten. Vierte Auflage hrsg. von Arnold Schering. Leipzig 1920, Breitkopf & Härtel. 10 *M.*

Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich unter Leitung von Guido Adler. Sechstes Heft. 1919. Universal-Edition.

Das sechste Heft der Adlerschen „Studien" enthält zwei größere Arbeiten: „Die Opern und Oratorien in Wien von 1660—1708" von Dr. Egon Wellesz und „Die kaiserliche Hofmusikkapelle von 1543—1619" von Albert Smijers. Die erste Arbeit ist eine umfangreiche, stilkritische (138 Seiten) Untersuchung des musikdramatischen Schaffens am Wiener Hofe in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts und bietet daher eine willkommene Ergänzung der vor kurzem erschienenen „Geschichte der Oper" von Kretzschmar. Bei der großen Zahl der Partituren, die der Verfasser durchzuarbeiten hatte — die textliche Seite wurde in den Hintergrund gestellt — und bei dem Mangel an Vorarbeiten auf diesem Gebiete ist es kein Wunder, daß die Behandlung der einzelnen Komponisten nur straff zusammenfassend erfolgen konnte. An die vierzig Komponisten werden besprochen, so Bismarri, P. A. Ziani, Bertali, Kaiser Leo-

pold I., Tricarico, Boretti, Marc. Ant. und Remigio Cesti, Sances, Abbatini, Draghi, Bicilli, Pagliardi, J. H. Schmelzer, B. Pasquini, Melani, Capellini, Fabrini, Gianettino, Caproli, Pollaroli, Passerini, Bernabei, Ag. Steffani, Tosi, Rubini, Ferd. Tob. Richter, Zabarela, Badia, M. A. Ziani, Ant. und Gio. Batt. Bononcino, Ariosti, Pistocchi, Pirro Conte Capacelli-Albergati, Caterina Grazianini, Camilla Rossi Romana, Conti, also eine stattliche Reihe von zum Teil noch ganz unbekannten Männern und Frauen. Es ist wohl anzunehmen, daß sich an diese umfangreiche, aber naturgemäß nicht erschöpfende Studie eine Reihe von Einzeldarstellungen anschließen wird. So bedürfen die Anfänge des Wiener Opernschaffens (1629—1650) noch mancher Aufklärung, besonders die Zusammenhänge Wiens mit Italien, später die Beziehungen Wiens zu Paris, die unzweifelhaft vorhanden waren. Die große Fülle des Stoffes trägt daran Schuld, daß eine mehr deskriptive als systematische Darstellungsweise angewendet wurde. Die einzelnen Partituren wurden chronologisch zuerst auf Grund ihrer Instrumentalmusik untersucht, woran sich eine Behandlung der vokalen Formen auf Grund der Metrik[1] (in manchen Fällen auch auf Grund von Tanzformen) anschloß. Diese Methode ist, so natürlich sie auf den ersten Blick erscheint, neu und wird bei jeder künftigen Darstellung vokaler Formen richtunggebend sein. Einzelne historische Lapidaraufstellungen sind gewiß mindestens anfechtbar, so etwa S. 122: „Die Arie entwickelt sich im Laufe der Zeit aus dem Formlosen; das Strophenlied beginnt als völlig geschlossene Form und unterliegt einem allmählichen Zersetzungsprozeß." Man muß mit der Darstellung von Schmitz' „Geschichte der Kantate" nicht immer einverstanden sein, aber man kann es als musikhistorisches Gemeingut ansehen, daß die frühmonodische Solokantate beide, rezitativische (madrigaleske) und ariose Elemente miteinander verbindet, deren Scheidung mindestens eine Wurzel der Herausbildung des Gegensatzes zwischen arios und rezitativisch ist. Die Kontinuität der Terminologie sollte nicht vernachlässigt werden. Eine künstliche „Monodisierung" von Chorarien (Arie à 3 usw.) und Madrigalen ist für die Beurteilung der Frage nach den Wurzeln der Arie sehr lehrreich.

Der oben erwähnte Mangel der Systematik bringt es mit sich, daß die einzelnen technischen Teilgebiete nicht zusammenfassend behandelt sind. Will man sich z. B. über Besetzungsfragen informieren, so muß man die ganze umfangreiche Arbeit nochmals durchgehen. Gerade diese Frage ist mit die interessanteste und schwierigste, weil fast in der ganzen Epoche die „stenographische" Notation vorherrscht und man dabei bei eventuellen Neuausgaben oft auf Rekonstruktionen angewiesen sein wird. Eine interessante Oper ist die S. 20 erwähnte „Orontea" von Bismarri, in deren Text sich Andeutungen über instrumentale Kombinationen in der Opernpraxis finden. An Zusammentragungen interessanter Details ist die Arbeit überreich und zeugt von einer jahrelangen Beschäftigung des Verfassers mit seiner Materie.

Fast ganz übergangen erscheint die kulturhistorische Seite. Hier wäre ein reichlich vorhandenes Akten- und Literaturmaterial zu verarbeiten gewesen. Die Zitate bzw. Wiederholungen aus früheren eigenen Arbeiten des Autors wären besser zu vermeiden gewesen, so die Aufzählung und Beschreibung der Tanztypen bei J. H. Schmelzer (S. 49). Auf die Beziehungen zur nichtdramatischen zeitgenössischen Instrumentalmusik (außer Tanzmusik) erscheint zu wenig Rücksicht genommen. Die wechselseitige Beeinflussung der venezianischen Opernsinfonie und der Wiener Orchesterkanzone wird dankbarer Gegenstand einer Detailuntersuchung sein können. Richtig und zu begrüßen ist die Einführung der Begriffe: ober-, mittel- und süditalienisch anstatt venezianisch, römisch und neapolitanisch, ein Vorgang, der sinngemäß auch auf die Epoche der Frühmonodie Anwendung finden kann. Das von Wellesz so dankenswert bearbeitete Material läßt nun den Wunsch offen, die österreichischen Denkmäler möchten recht bald eine Auswahl aus den besprochenen musikdramatischen Werken einem weiteren Kreise zugänglich machen.

Eine ebenfalls sehr verdienstvolle Arbeit ist die zweite Abhandlung des Heftes, die den Holländer Albert Smijers zum Verfasser hat. Diese Arbeit, die ein Parergon zu einer größeren Studie über Charles Luython ist, fußt auf ebenso gründlicher wie fleißiger archivalischer Forschung und wird in einem der nächsten Hefte

[1] Hier bezieht sich der Verfasser auf eine sich in Vorbereitung befindliche Studie von Ch. La Roche über die Epoche Bertali. Ob aber dem oder jenem Verfasser die Priorität in der metrischen Behandlung der ariosen Formen zukommt, ist aus der Darstellung nicht ersichtlich.

der „Studien" ihre Fortsetzung finden, wo u. a. auch über die Beziehungen Palestrinas zu Wien aktenmäßig berichtet werden wird.

Es ist längst bekannt, daß die verdienstvolle aber veraltete Arbeit Köchels: „Die kaiserliche Hofmusikkapelle zu Wien von 1543—1867" unvollständig und in vielen Punkten unrichtig ist. Smijers hat sich nun der Mühe unterzogen, die Quellen Köchels eingehend zu überprüfen und eine Reihe bisher nicht benutzter Quellen für die musik-archivalische Forschung zu verwerten. Hierbei haben ihm die bereits teils veröffentlichten, teils in Ms. vorliegenden Forschungsergebnisse Adolf Koczirz' wertvolle Dienste geleistet.

Eine nicht angezogene Quelle ist der Musiker-Faszikel des ehem. k. k. Statthaltereiarchivs in Prag[1]. Als biographisches Material wird die Studie jedem künftig über die Mitglieder der älteren kais. Hofkapelle Arbeitenden unschätzbare Dienste leisten. Es ist zu wünschen, daß sie (ab 1619) ihre Fortsetzung finde. Paul Nettl.

Talamón, Gastón O. Die zeitgenössische argentinische Musik. S.-A. aus „Zeitschrift des Deutschen Wissenschaftlichen Vereins zur Kultur- und Landeskunde Argentiniens", Jahrg. 1918. Lex. 8°, 60 S. Buenos Ayres 1919, Talleres Gráficos de J. Weiß & Preusche.

Verzeichnis der im Jahre 1919 erschienenen Musikalien, auch musikal. Schriften und Abbildungen mit Anzeige der Verleger u. Preise. In alphab. Ordnung nebst systematisch geordneter Übersicht u. e. Titel und Text-Register. 68. Jahrg. Lex. 8°, II, 219 S. Leipzig [1920], F. Hofmeister. 24 *M.*

Zichy, Géza Graf. Aus meinem Leben. Erinnerungen und Fragmente. 3. Band. 8°, IV u. 177 S. Stuttgart 1920, Deutsche Verlagsanstalt. 15.40 *M.*

Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft

Ortsgruppen

Berlin.

Der Vorstand für die Jahre 1920—1921 setzt sich zusammen aus den Herren Prof. Dr. Wolf (1. Vors.), Prof. Dr. Seiffert (2. Vors.), Prof. Dr. Sachs (1. Schriftführer), Dr. Schünemann (2. Schriftführer), Dr. Wolffheim (Kassenwart), Geheimrat Prof. Dr. Bolte, Prof. Dr. Dessoir, Prof. Dr. v. Hornbostel, Justizrat Dr. Leander, Prof. Dr. Springer, Prof. Thiel (Beisitzer). Nachträglich ist Prof. Dr. Max Seiffert zum stellvertretenden Vorsitzenden und an seiner Stelle Dr. Cahn-Speyer zum Beisitzer gewählt worden.

Die Januar-Sitzung brachte uns einen Vortrag des Herrn Dr. Cahn-Speyer über den Impressionismus in der älteren und neueren Musik. Ein Vortrag im eigentlichen Sinne, die Vorlage eines bereits fest Gestalteten war es nicht, vielmehr die Mitteilung eines Werdenden, das vor der Formung einer Aussprache mit den Fachgenossen unterzogen werden sollte. Cahn-Speyer erreichte diesen Zweck in dem Maße, daß ein Antrag v. Hornbostel, den Februar-Abend der Ortsgruppe ganz der Diskussion über dies Thema zu widmen, angenommen wurde. Da ging es denn etwas heiß her, und nach den längeren Ausführungen der Herren v. Allesch, Cahn-Speyer, Guttmann, v. Hornbostel, Kühn, Pisling, Sachs und Wertheimer wußten wir schließlich zwar noch nicht, was musikalischer Impressionismus ist, aber immerhin doch einigermaßen, was er nicht ist. Die Hauptschwierigkeit liegt wohl darin, daß der malerische Impressionismus eine bestimmte Art die Natur zu sehen und wiederzugeben, ist, und daß gerade dieser Punkt in der Tonkunst nur eine ganz untergeordnete Rolle spielt. Von hier aus geht die Brücke zur Musik

[1] Referent hatte vor dem Krieg Exzerpte aus diesem Faszikel hergestellt, die ihm jedoch während seiner Felddienstleistung entwendet wurden. Heute ist die Benutzung des Archivs wesentlich erschwert.

nicht zu schlagen. Aber des impressionistischen Malers Stellung zur Natur kann doch nichts anderes sein, als die Auswirkung einer bestimmten neuen Art, künstlerisch zu fühlen, und dies neue Kunstgefühl muß auch den zeitgenössischen Tonwerken zugrunde liegen. Erst wenn die Art der Naturnachbildung, die gerade das Trennende ist, ausgeschieden sein wird, dürften wir zu einem musikalischen Begriffe „Impressionismus“ kommen.

Die politischen Märzereignisse legten uns dann eine längere Arbeitspause auf. Erst am 3. Mai führte uns ein Vortrag des Herrn Dr. Hans Mersmann über „Fragen und Wege der musikalischen Volksliedforschung“ wieder zusammen. Mersmann, der das Musikarchiv der Deutschen Volksliedkommission in Berlin leitet, versuchte, die Materialfülle, die er täglich zu sichten und zu ordnen hat, begrifflich zu meistern, sie unter größere Gesichtspunkte zu bringen, kurz, eine Systematik der Volksliedforschung aufzubauen, die für weitere Arbeiten den Leitfaden abzugeben hätte. Die Ziele und Aufgaben seines Wissenszweiges erblickt er in der eindeutigen Begriffserklärung und -abgrenzung, in der vergleichenden Melodienkunde, dem Herausschälen der Bedeutung der Einzelfassung und in der Aufdeckung der Liedquellen und der Liedfortpflanzung. Der eigentliche Schwerpunkt lag in den Bemühungen, in die scheinbaren Zufälligkeiten des Wesens und Geschehens — Form, Inhalt, Stil und ihre Varianten und Kontaminationen — Zwangläufigkeiten und Gesetze hineinzudeuten, ein Weg, der ganz gewiß hier wie überall, wo es sich um Wissenschaft handelt, gegangen werden muß, und der hier wie überall schmal ist und hart an dem Sumpf des lebenerstickenden Schemas entlangführt. An diesem Punkte regte sich denn auch der Widerspruch bewährter Volksliedforscher wie Max Friedlaender und Karl Lütge, die im Gegensatz zu dem Vortragenden die Zeit noch nicht für gekommen ansahen, um ohne Vergewaltigung des natürlichen Geschehens bestimmte Entwicklungsgesetze aufzustellen. Man darf wohl mit Spannung Mersmanns große Veröffentlichung über seine bisherigen Forschungsergebnisse und die Stellungnahme der andern Volksliedkundigen erwarten.

Am 1. Juni erzählte uns Herr Geheimrat Prof. Dr. Max Friedlaender von seinen Erfahrungen und Erlebnissen als kritischer Sammler und Benutzer von „Autographen und Originalausgaben“. Er behandelte eingehend die jedem Herausgeber als äußerst heikel bekannten Fragen, ob das Autograph, die Abschrift oder der erste Druck als authentische Vorlage anzusehen ist. Er schilderte, wie ein Komponist, der selbst die Korrekturen zur Druckausgabe gelesen hat, den Anspruch machen darf, daß der Druck als Original angesehen werde, da ja das Korrekturlesen gewissermaßen die Auseinandersetzung in zweiter und höherer Instanz ist. Dagegen lehrt das Beispiel der Diabellischen Ritornelle zu Schubert, daß bei posthumen Ausgaben unbedingt das Manuskript, nicht der Druck, den Ausschlag zu geben hat. Dazwischen steht der Fall stilzerstörender eigener Überarbeitung, wie Schumanns verweichlichende Revisionen von Arbeiten jüngerer Jahre. Fälle, in denen nicht nur an das Wissen, sondern auch an den Takt des Neuherausgebers die höchsten Ansprüche zu stellen sind.

Mit Friedlaenders klaren und aufschlußreichen Darlegungen schlossen wir den belehrenden Teil des Sommerprogramms. Nachdem schon im Frühling die Mitglieder der Ortsgruppe dank der Güte Prof. Carl Thiels sich an einem Konzerte des Madrigalchors des Instituts für Kirchenmusik hatten erheben dürfen, genossen sie noch als Epilog am 12. Juni einen Musikabend, in den sich der St. Michaelskirchenchor unter Leitung des Herrn Musikdirektors Dr. Josef Kromolicki und die neue Kammerkonzertvereinigung Dr. Gustav Beckmanns teilten. In dem Chorprogramm, das im übrigen Sätze von Croce, Viadana, Palestrina und Reger brachte, überraschte namentlich ein Kyrie aus der Missa in La minore von P. Cannicciari; Beckmanns neue, aber schon gutdisziplinierte Streicherschar, die sich das Spielen alter Musik zur eigenen Freude und zu der der Zuhörer als Aufgabe gestellt hat, vermittelte uns neben einer bekannten Suite von Schein eine außerordentlich geist- und lebensvolle Suite von J. K. F. Fischer. Sachs.

Mitteilungen

Prof. Dr. Friedrich Ludwig an der Universität Göttingen ist zum ordentlichen Professor für Musikwissenschaft ernannt worden.

Dr. Rudolf von Ficker hat sich als Privatdozent für Musikwissenschaft an der Universität Innsbruck habilitiert.

Der etatsmäßige außerordentliche Professor der Musikwissenschaft und Direktor des musikwissenschaftlichen Seminars der Universität Bonn, Dr. Ludwig Schiedermair, wurde zum ordentlichen Professor ernannt. — Auf Vorschlag der philosophischen Fakultät der Universität Bonn wurde der Komponist Erich Anders zum Lektor für Harmonielehre, Kontrapunkt und Instrumentation berufen.

Die Adresse von Prof. Dr. Hermann Abert ist jetzt: Leipzig, Schwägrichenstr. 19, I.

Unsere Notiz an der Spitze der „Mitteilungen" des letzten Heftes ist dahin zu berichtigen, daß Prof. Dr. Theodor Kroyer nach Heidelberg als etatsmäßiger ord. Honorarprofessor berufen wurde.

Dr. Wilhelm Merian hat in diesem Sommer von der Universität Basel den Auftrag erhalten, an Stelle von Prof. Dr. Karl Nef, der krankheitshalber beurlaubt war, eine musikwissenschaftliche Vorlesung zu halten, und hat über alte Musik, insbes. die griechische, gelesen.

Die Sammlung für ein Grabdenkmal Hugo Riemanns ist bis Ende d. Js. verlängert worden. Spenden nimmt entgegen der Ausschuß zur Errichtung eines Hugo Riemann-Grabdenkmals, Leipzig, Postscheckamt Nr. 60962.

Die Robert Schumann-Gesellschaft ist, zunächst für Zwickau und Umgegend, gegründet worden. Als Aufgaben hat sie sich gestellt: Förderung des Schumann-Museums in Zwickau, der Schumann-Forschung überhaupt, Veranstaltung von Schumann-Festen in gewissen Zeiträumen, und Unterstützung junger Talente. Den Vorsitz haben Oberbürgermeister Holz und Musikdirektor Prof. Vollhardt übernommen, das Schriftführeramt der Leiter des Museums, Oberlehrer M. Kreisig.

Das Robert Schumann-Museum in Zwickau hat eine Sammlung von Abschriften unveröffentlichter Briefe von Robert und Clara Schumann, sowie von Briefen dritter über Robert und Clara Schumann angelegt. Die Leitung wäre für Hinweise, wo solche Briefe sich befinden, sehr dankbar, ganz besonders für leihweise Überlassung zur Abschrift.

Palestrinas sämtliche Werke sollen mit Unterstützung des italienischen Staates in einer Volksausgabe neu herausgegeben werden. Als Herausgeber werden genannt: Gio. Tebaldini, Raffaele C. Casimiri, Alberto Cametti, G. Gasperini u. a. der besten Namen.

Vom 15. Oktober 1920 an erscheint unter der Leitung von Heny Prunières eine neue umfassende Musik-Monatsschrift unter dem Titel La Revue Musicale (Paris, Editions de la Nouvelle Revue Française).

August	Inhalt	1920

Schriftleitung: Dr. Alfred Einstein, München, Cuvilliésstraße 13
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig, Nürnberger Straße 36/38

Zeitschrift für Musikwissenschaft

Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft

Zwölftes Heft | 2. Jahrgang | September 1920

Erscheint monatlich. Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos, für Nichtmitglieder 24 Mark, Einzelhefte 2 Mark

Die im Herzoglichen Hausarchiv zu Zerbst aufgefundenen Musikalien aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts

Von

Th. W. Werner, München

Indem ich den Lesern dieser Zeitschrift die auf S. 383 (Heft 6 des zweiten Jahrgangs) angekündigte Besprechung der im herzoglichen Hausarchiv in Zerbst entdeckten Musikdrucke und einer Musikhandschrift aus dem 16. Jahrhundert vorlege, möchte ich ihrem Herausgeber für die Übertragung der Arbeit herzlich danken. Dem Finder und Hüter aber der Schätze, Herrn Geheimen Archivrat Dr. Wäschke in Zerbst, gebührt für sein freundliches Interesse und seine sorgsame Mitarbeit an Fragen, die mit Hilfe der mir zugänglichen Mittel nicht zu lösen waren, ein besonderer Zoll der Dankbarkeit.

Die in Zerbst vorhandenen Drucke stehen auf verschiedene Weise in Zusammenhang mit den Mitgliedern des anhaltischen Fürstenhauses[1]; es sind offenbar Belegstücke, die der fürstlichen Kanzlei zum Zwecke der Genehmigung des endgültigen Ausdruckes überreicht worden waren. Daraus erklärt sich ihr Zustand der Halbfertigkeit — das bedruckte Material ist gefaltet, doch unaufgeschnitten bogenweise auf einander gelegt —, die vorzügliche Beschaffenheit eines Stückes, wie des unter Nr. 6 beschriebenen Panegyricus des Leonhard Lechner, von dem zweifellos einer der ersten Abzüge vorliegt; daraus erklärt sich aber auch die Zahl der eingereichten Exemplare.

Über die in der Beschreibung als Empfänger der Dedikation und als Textdichter erscheinenden fürstlichen Personen sei an der Hand einer von Herrn Dr. Wäschke freundlichst übermittelten genealogischen Tabelle das Notwendigste mitgeteilt.

Johann IV., Fürst zu Anhalt(-Zerbst), * 1504 Sept. 5 zu Dessau, † 1551 Febr. 4 zu Zerbst, hatte aus seiner 1534 Febr. 15 zu Dessau geschlossenen Ehe[2] mit

[1] Dies trifft auf das unter Nr. 3 beschriebene Werk des Reuschius und auf das Lehrbuch des Orgosinus (Nr. 10) nicht zu.

[2] Zu seiner Hochzeit hatte der Fürst Ausführung von Figuralmusik gewünscht. Da damals in Dessau ein musikalisches Ta ent in diesem Genre nicht zu finden war, gedachte er eines ihm bekannten Musikfreundes, des Magisters Lukas Edenberger. Er schrieb deshab im Anfange des Jahres 1534 an Helt, er solle den unterrichteten und wahrhaft gelehrten Magister Lukas, gewissermaßen den Zögling der Musik, bitten, ihm eine oder zwei Motetten zu vier oder fünf Stimmen zu überlassen. Nur von ihm, von niemand anders wolle er die Musikstücke haben, denn er wisse, Lukas habe einen kostbaren Schatz von Gesängen. Der Magister entsprach denn auch den Bitten des Fürsten; bereits am 30. Januar waren die Motetten in Dessau und konnten für die (am 4. Februar!) bevorstehende

Mitteilungen

Prof. Dr. Friedrich Ludwig an der Universität Göttingen ist zum ordentlichen Professor für Musikwissenschaft ernannt worden.

Dr. Rudolf von Ficker hat sich als Privatdozent für Musikwissenschaft an der Universität Innsbruck habilitiert.

Der etatsmäßige außerordentliche Professor der Musikwissenschaft und Direktor des musikwissenschaftlichen Seminars der Universität Bonn, Dr. Ludwig Schiedermair, wurde zum ordentlichen Professor ernannt. — Auf Vorschlag der philosophischen Fakultät der Universität Bonn wurde der Komponist Erich Anders zum Lektor für Harmonielehre, Kontrapunkt und Instrumentation berufen.

Die Adresse von Prof. Dr. Hermann Abert ist jetzt: Leipzig, Schwägrichenstr. 19, I.

Unsere Notiz an der Spitze der „Mitteilungen" des letzten Heftes ist dahin zu berichtigen, daß Prof. Dr. Theodor Kroyer nach Heidelberg als etatsmäßiger ord. Honorarprofessor berufen wurde.

Dr. Wilhelm Merian hat in diesem Sommer von der Universität Basel den Auftrag erhalten, an Stelle von Prof. Dr. Karl Nef, der krankheitshalber beurlaubt war, eine musikwissenschaftliche Vorlesung zu halten, und hat über alte Musik, insbes. die griechische, gelesen.

Die Sammlung für ein Grabdenkmal Hugo Riemanns ist bis Ende d. Js. verlängert worden. Spenden nimmt entgegen der Ausschuß zur Errichtung eines Hugo Riemann-Grabdenkmals, Leipzig, Postscheckamt Nr. 60962.

Die Robert Schumann-Gesellschaft ist, zunächst für Zwickau und Umgegend, gegründet worden. Als Aufgaben hat sie sich gestellt: Förderung des Schumann-Museums in Zwickau, der Schumann-Forschung überhaupt, Veranstaltung von Schumann-Festen in gewissen Zeiträumen, und Unterstützung junger Talente. Den Vorsitz haben Oberbürgermeister Holz und Musikdirektor Prof. Vollhardt übernommen, das Schriftführeramt der Leiter des Museums, Oberlehrer M. Kreisig.

Das Robert Schumann-Museum in Zwickau hat eine Sammlung von Abschriften unveröffentlichter Briefe von Robert und Clara Schumann, sowie von Briefen dritter über Robert und Clara Schumann angelegt. Die Leitung wäre für Hinweise, wo solche Briefe sich befinden, sehr dankbar, ganz besonders für leihweise Überlassung zur Abschrift.

Palestrinas sämtliche Werke sollen mit Unterstützung des italienischen Staates in einer Volksausgabe neu herausgegeben werden. Als Herausgeber werden genannt: Gio. Tebaldini, Raffaele C. Casimiri, Alberto Cametti, G. Gasperini u. a. der besten Namen.

Vom 15. Oktober 1920 an erscheint unter der Leitung von Heny Prunières eine neue umfassende Musik-Monatsschrift unter dem Titel La Revue Musicale (Paris, Editions de la Nouvelle Revue Française).

August	Inhalt	1920

Seite

Schriftleitung: Dr. Alfred Einstein, München, Cuvilliésstraße 13
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig, Nürnberger Straße 36/38

Zeitschrift für Musikwissenschaft

Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft

Zwölftes Heft | 2. Jahrgang | September 1920

Erscheint monatlich. Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos, für Nichtmitglieder 24 Mark, Einzelhefte 2 Mark

Die im Herzoglichen Hausarchiv zu Zerbst aufgefundenen Musikalien aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts

Von

Th. W. Werner, München

Indem ich den Lesern dieser Zeitschrift die auf S. 383 (Heft 6 des zweiten Jahrgangs) angekündigte Besprechung der im herzoglichen Hausarchiv in Zerbst entdeckten Musikdrucke und einer Musikhandschrift aus dem 16. Jahrhundert vorlege, möchte ich ihrem Herausgeber für die Übertragung der Arbeit herzlich danken. Dem Finder und Hüter aber der Schätze, Herrn Geheimen Archivrat Dr. Wäschke in Zerbst, gebührt für sein freundliches Interesse und seine sorgsame Mitarbeit an Fragen, die mit Hilfe der mir zugänglichen Mittel nicht zu lösen waren, ein besonderer Zoll der Dankbarkeit.

Die in Zerbst vorhandenen Drucke stehen auf verschiedene Weise in Zusammenhang mit den Mitgliedern des anhaltischen Fürstenhauses[1]; es sind offenbar Belegstücke, die der fürstlichen Kanzlei zum Zwecke der Genehmigung des endgültigen Ausdruckes überreicht worden waren. Daraus erklärt sich ihr Zustand der Halbfertigkeit — das bedruckte Material ist gefaltet, doch unaufgeschnitten bogenweise auf einander gelegt —, die vorzügliche Beschaffenheit eines Stückes, wie des unter Nr. 6 beschriebenen Panegyricus des Leonhard Lechner, von dem zweifellos einer der ersten Abzüge vorliegt; daraus erklärt sich aber auch die Zahl der eingereichten Exemplare.

Über die in der Beschreibung als Empfänger der Dedikation und als Textdichter erscheinenden fürstlichen Personen sei an der Hand einer von Herrn Dr. Wäschke freundlichst übermittelten genealogischen Tabelle das Notwendigste mitgeteilt.

Johann IV., Fürst zu Anhalt(-Zerbst), * 1504 Sept. 5 zu Dessau, † 1551 Febr. 4 zu Zerbst, hatte aus seiner 1534 Febr. 15 zu Dessau geschlossenen Ehe[2] mit

---

[1] Dies trifft auf das unter Nr. 3 beschriebene Werk des Reuschius und auf das Lehrbuch des Orgosinus (Nr. 10) nicht zu.

[2] Zu seiner Hochzeit hatte der Fürst Ausführung von Figuralmusik gewünscht. Da damals in Dessau ein musikalisches Ta ent in diesem Genre nicht zu finden war, gedachte er eines ihm bekannten Musikfreundes, des Magisters Lukas Edenberger. Er schrieb deshab im Anfange des Jahres 1534 an Helt, er solle den unterrichteten und wahrhaft gelehrten Magister Lukas, gewissermaßen den Zögling der Musik, bitten, ihm eine oder zwei Motetten zu vier oder fünf Stimmen zu überlassen. Nur von ihm, von niemand anders wolle er die Musikstücke haben, denn er wisse, Lukas habe einen kostbaren Schatz von Gesängen. Der Magister entsprach denn auch den Bitten des Fürsten; bereits am 30. Januar waren die Motetten in Dessau und konnten für die (am 4. Februar!) bevorstehende

Margarethe, Markgräfin von Brandenburg, der Witwe des 1531 verstorbenen Georg von Pommern-Wolgast, sechs Kinder:

Carl, Fürst zu Anhalt,
* 1534 Nov. 17 Dessau
† 1561 März 4 Zerbst
∞ 1557 Mai 16 Zerbst mit
Anna, Herzogin von Pommern.

Joachim Ernst, Fürst zu Anhalt,
* 1536 Okt. 21 Dessau
† 1586 Dez. 6 Dessau
∞ I. 1560 März 3 Barby mit
Agnes, Gfn. z. Barby,
* 1540 Juni 23 Barby
† 1569 Nov. 27 Bernburg
∞ II. 1571 Jan. 8 Stuttgart mit
Eleonore, Hzgn. zu Württemberg
* 1552 März 2 Tübingen
† 1618 Jan. 11 Darmstadt.

Marie, Fürstin zu Anhalt,
* 1538 Dez. 1 Dessau
† 1563 April 25 Barby
∞ 1559 Aug. 25 Barby mit
Albrecht V.[1], Gfn. zu Barby
* 1534 Febr. (Sept.) 15
† 1586

Bernhard VII., Fürst zu Anhalt,
* 1540 März 17 Dessau
† 1570 März 1 Dessau
∞ 1565 Mai 28 Dessau mit
Clara, Hzgn. z. Braunschweig-L.

Margarethe, Fürstin zu Anhalt,
* 1541 Aug. 18 Dessau
† 1547 Juli 25 Zerbst

Elisabeth, Fürstin zu Anhalt,
* 1545 Okt. 15 Dessau
† 1574 Sept. 26 Barby
∞ 1570 Juli 9/10 Bernburg mit
Wolfgang II.[2] Gfn. z. Barby.

Feier eingeübt werden. — Wäschke, „Anhaltische Geschichte" II, S. 372. — Ein amüsanter Brief (H. H. zu Zerbst, GAR, Alphab. Korr. D) eines ungenannten Kaplans über ein von Meister Jorg Zepper für den Fürsten bestelltes Hackbrett und seine Auspichung mit „apperthul" gewährt einen Blick in die häusliche Musikpflege des Fürsten in seinen letzten Lebensjahren.

[1] Er war das siebente von den sechzehn Kindern des Grafen Wolfgang I. zu Barby und Mühlingen und seiner Gemahlin Agnes, Gfn. zu Mansfeld. Die Tochter Agnes, Gattin Joachim Ernsts, war ihr elftes Kind.

[2] Dem ersten Sohne, fünften Kinde, Wolfgangs I.

Joachim Ernst[1] wird, als er nach dem Tode seiner Brüder Carl und Bernhard den Besitz aller Linien in seiner Hand vereinigt (1570), Stammvater des bis vor kurzem regierenden anhaltischen Hauses. Er „sang[2] zu Festzeiten vor und nach der Tafel heilige Lieder mit den gegenwärtigen Hofleuten und verfaßte Gebete und geistliche Betrachtungen. Letztere, unter denen sich auch viele in Versen geschriebene befinden, trug er eigenhändig in ein Pergamentbüchlein ein, welches nach seinem Tode in seinem Kirchenstuhl gefunden und alsbald von seiner als Witwe hinterlassenen zweiten Gemahlin Eleonore von Württemberg unter dem Titel: ‚Sacra poemata, das ist | Geistliche Gedicht | Durch Weilandt | den durchleuchtigen hochgebornen Fürsten vn̄ Herrn | Herrn Joachim Ernsten | Fürsten zu Anhalt ... | Anno Christi 1587. Gedruckt zu Zerbst | durch Bonaventur Schmidt' mit einer Widmung an die Kinder herausgegeben wurde. In diesem Büchlein, das sehr selten und in Zerbst in einem Exemplar vorhanden ist, steht auch ein Gedicht des Fürsten Bernhard, Bruders von Joachim Ernst". Mit einer selbständigen Sammlung gedruckter Gebete muß Bernhard schon vor dem Jahre 1570[3] hervorgetreten sein.

Mit dem Prinzen Christian[4] kann nur der zur Zeit der Widmung zweijährige Sohn Joachim Ernsts gemeint sein, da er der Erste dieses Namens im Hause Askanien ist; als durch den Tod seiner Mutter hilflos zurückgelassenes Kind mochte er in allgemeinem Mitleid stehen.

* * *

Beschreibung.

1. Dreßler, Gallus.

XIX. | Cantiones, Qva-|tvor et qvinqve | vocum, avtore | Gallo Dreslero Nebraeo, | Scholae Magdeburgensis Cantore. | Tenor[5] | Magdeburgi, Excudebat Wolffgangus Kirchner, Anno M. D. LXIX.

Vorhanden: 10 Exemplare.

Eitner, Qu. 3, 152 kennt das Werk, doch nicht diesen Fundort.

Buchtechnisch ist das vorliegende Zerbster Exemplar deshalb interessant, weil es sich in dem Zustande zwischen der Behandlung durch den Drucker und durch den Buchbinder befindet, was sich aus seinem Zwecke, als Belegstück zu dienen, hinlänglich erklärt. Der Bogen, von der nur für Musikdrucke gewöhnlichen Größe (33 cm breit, 43 cm hoch), in der Richtung seiner längeren Ränder bedruckt, ist einmal in dieser Richtung und dann in der Wagerechten dazu gebrochen, so daß das für Stimmbücher bekannte Querquartformat entsteht.

Vorhanden sind die Quaternionen

des Tenor: A B C D E;

des Bassus: AA AB CC[6] und die erste Hälfte von DD, von der wiederum nur ein Blatt bedruckt ist;

---

[1] D. Ph. E. Bertram: „Geschichte des Hauses und Fürstenthums Anhalt", fortgesetzt von M. J. C. Krause, Halle, I (1780), II (1782).

[2] Das Folgende nach gütiger Mitteilung des Herrn Dr. Wäschke.

[3] Vgl. Nr. 2 der Beschreibung.

[4] Vgl. Nr. 1, 2 und 5 der Beschreibung.

[5] Das Material der übrigen Stimmen trägt die Stimmbezeichnung ohne weiteren Titel.

[6] CC ist im Gegensatz zu CC_2 und CC_3, weil auf dem Blatt ein deutscher Text steht, in Fraktur gesetzt, was die Veranlassung zu einer falschen Faltung des Bogens wurde.

des Discantus: a b c und d, deren letztes Blatt unbedruckt ist;
der Quinta vox: aa und bb, von deren letztem Blatt die Rückseite unbedruckt ist;
des Altus: aaa bbb ccc und die Hälfte von ddd.

Das Werk ist vollständig.

Bl. A_1^v (des Tenor) enthält den Index Cantionum:

VI.	Auxilium meum. Qvatuor vocum.	
IX.	Mundus amat tenebras.	
XII.	Fürchte dich nicht.	
XIII.	Nonne quinque passerculi.	
XIV.	Das ist der wille.	
XV.	Laetatus sum in his.	
XVIII.	Coniugium tibi sit blandum.	
XIX.	Si non facio opera.	
	Qvinqve vocum.	
I.	Ascania de gente[1]	2. Dis.
II.	Gaudens gaudebo.	2. Dis.
III.	Viũo ego.	2. Ten.
IIII.	Sicut iũvenis.	2. Dis.
V.	Petite et dabitur.	2. Dis.
VII.	Non erubesco Eũangelium	2. Dis.
VIII.	Ascania illustris.	2. Dis.
X.	Fasset ewre sehle[2]	2. Ten.
XI.	Solis vt ad radios.	2. Ten.
XVI.	Si moram Dominus.	2. Ten.
XVII.	Si tũa diũino.	2. Ten.

Die auf Bl. A_2^R folgende lateinische Widmungsrede ist an die Fürsten Joachim Ernst und Bernhard von Anhalt gerichtet und von Gallus Dresslerus in Magdeburg am Weihnachtstage des Jahres 1569 unterzeichnet.

Die Stücke sind zum Teil Einzelpersonen und Körperschaften zugeschrieben:
dem Fürsten Christian von Anhalt (I),
dem M. Werner Steinhausen, Superintendenten in Barbie [Kr. Kalbe] (II, XIV),
dem Ratsherrn Johann Ziegengeist in Barbie (III),
dem Fürsten Franz Georg von Anhalt (VIII),
dem M. Abraham Vlrich, Superintendenten in Zerbst (IX),
der Gräfin Albrecht von Barby und Mülingen, geb. Fürstin Marie von Anhalt (X, XII),
dem M. Bartholomaeus Schonborn, Professor in Wittenberg (XI),
dem M. Heinrich Mollerus[3], Professor in Wittenberg (XVI),
dem M. Johann Pychbachius in Magdeburg (XVII),
dem Andreas Engelhart, Bürger in Naumburg (XIX),
in honorem coniũgii D. Christophori Helwig, Scribae Sehũsensis Reipub. (XVIII),

[1] Ein vierstimmiger Satz über denselben Text steht als Nr. 13 der hier unter Nr. 2 beschriebenen XVI Gesenng von 1570.

[2] Denselben Text, das „Symbolum“ der mit dem Grafen Albrecht von Barby vermählten Fürstin Marie von Anhalt, hat Dreßler noch einmal komponiert und als Nr. 9 der XVI Gesenng veröffentlicht.

[3] Er verfaßt ein Widmungsgedicht zu Hermann Fincks Melodia Epithalamii von 1557; vgl. hier Nr. 4.

in nvptias D. M. Georgii Rollenhagen Berenaviensis, compatris et collegae svi (IV), in gratiam scholae Vitebergensis (VI, XV).

Metalltypendruck von mittelguter Beschaffenheit.

---

2. Dreßler, Gallus.

XVI. | Geseng mit vier vnd mehr stim=|men Componiret von Gallo. Dreßlero der Schulen | zu Magdeburg Cantore. | Tenor[1] | Mit Churfürstlicher Sechsischer be=freyhung. | Gedruckt zu Magdeburg durch Wolffgang Kirchner. Anno M. D. LXX.

Vorhanden: 7 Exemplare.

Eitner, Qu. 3, 252 kennt ein Exemplar dieses Werks in Berlin.

Der Zustand dieser Stimmbücher ist dem des unter Nr. 1 beschriebenen Werkes von 1569 gleich.

Vorhanden sind die Quaternionen:

des Tenor: A B C D[2] und von E die Hälfte, von der wiederum nur das erste Blatt bedruckt ist;

des Bassus: AA BB CC und DD, von der das letzte Blatt unbedruckt ist;

der Quinta vox: Aa;

des Discantus: a b[3] c und d, von der das letzte Blatt unbedruckt ist;

des Altus: aa bb cc und dd, von der die Rückseite des letzten Blattes unbedruckt ist.

Am Schluß des Tenorheftes befindet sich, in einer Zeile untergebracht, eine „sexta vox“, die zu der Schlußnummer „Quidquid agis dic grata deo“, deren Textanfang sie in freier deutscher Übertragnng „Thu rede was Gott gefelt“ gibt, gehören muß, weil dies Stück allein für sechs Stimmen gesetzt ist.

Das Werk ist vollständig.

Bl. A_1^v (des Tenor) enthält den Index.

1. Ach HErr ich dancke dir. 5. vo.
2. Ach du heilige Dreyfaltigkeit. 5. vo.
3. Auch bitte ich dich. 4. vo.
4. Ach HErr in deine hende. 4. vo.
5. Eins bitte ich vom HErrn. 4. vo.
6. In manus tuas Domine. 4. vo.
7. Was betrübstu dich. 4. vo.
8. HErr wie hab ich dein Gesetz so lieb. 4. vo.
9. Fasset Ewre Seele mit gedult[4]. 5. xo.
10. Warlich / warlich ich sage euch. 4. vo.
11. Der HErre ist mein liecht. 5. vo.
12. Ich bin die Aufferstehung. 4. vo.
13. Ascania de gente duci[5]. 4. vo.

---

[1] Das Material der übrigen Stimmen trägt nur die Stimmbezeichnung.

[2] Falsch gefaltet.

[3] Falsch gefaltet; irreführend ist der am Schluß des vorhergehenden Bogens auftretende „Kustos“ für den Text, der statt „vnd bist“ heißen müßte: „er=]löst“; erst dann fährt der Text mit „vnd bist“ fort.

[4] Denselben Text hat Dreßler in einer andern Komposition als Nr. 10 der XIX. Cantiones von 1569 (hier unter Nr. 1 beschrieben) veröffentlicht.

[5] Ein fünfstimmiger Satz über den gleichen Text unter Nr. 1 der XIX. Cantiones.

14. Domine dirige gressus meos. 5. vo.
15. Folge Christo so kannstu nicht jrren. 5. vo.
16. Quicquid agis dic grata Deo. 6. vo.

Die auf Bl. A_2^R folgende deutsche Widmungsrede an den Fürsten Joachim Ernst von Anhalt ist von Gallus Dreßler der Schulen zu Magdeburg Cantor o. O. am 27 Julij Anno 70 unterzeichnet. In ihr sagt Dreßler, er habe „etliche wort aus den Gebeten solcher Gottes heiligen auff gutherßiger vnd E. F. G. vorwandter Christen anregen / vnd auch für mich selber / in vier vnd mehr Stimmen gebracht / derer die ersten drey aus E. F. G. Ehegemahl seliger / das vierd aus derselben Herrn Bruders gedruckten Gebeten[1] gezogen"; die übrigen Texte seien meist nur der heiligen Schrift entnommen.

Nr. 9 ist mit einer Widmung an die verstorbene Gattin Marie des Grafen Albrecht zu Barby, geb. Fürstin zu Anhalt versehen; Nr. 13 ist dem Prinzen Christian, dem damals zweijährigen Sohne des Fürsten Joachim Ernst, Nr. 14 dem Kanzler Johann Truckerod, Nr. 15 dem Kanzler der Grafschaft Barby Peter Eulenbeck, Nr. 16 dem advocatus ordinarius Benedikt Chaericus zugeschrieben; ihre Wahlsprüche geben die Texte der Kompositionen ab.

Metalltypendruck von mittelguter Beschaffenheit.

Eine größere Anzahl von Dreßlers deutschen Gesängen ist in späterer Zeit neugedruckt. Der zwölfte Gesang der XIX. Cantiones von 1569 findet sich in G. Neblings im Jahre 1862 in Berlin als Band XI von Gustav Bocks Musica sacra erschienener „Sammlung deutsch-evangelischer Kirchenmusik des 16. und 17. Jahrhunderts" auf S. 63 und wurde von hier aus in L. Schoeberleins „Schatz des liturgischen Chor- und Gemeindegesangs nebst den Altarweisen in der deutschen evangelischen Kirche" (Göttingen 1865 f.) übernommen, wo er als Nr. 248 im dritten Bande zu finden ist.

Aus den sechzehn Gesängen von 1570 entnahm Nebling für seine Sammlung die Nummern 3, 4, 5, 7, 8, 10 und 12; sie stehen dort auf SS. 17, 21, 25, 29, 35, 40 und 43. In den dritten Band von Schoeberleins Sammlung gingen diese Stücke über unter den Nummern 411, 413, 467, 247, 98, 160^b und 31. Nr. 8 wurde außerdem von Fr. Commer in den 1874 erschienenen 15. Band seiner Musica sacra als Nr. 10 aufgenommen; eine zweite Komposition des Textes (von 1580) zu acht Stimmen druckt Commer auf S. 74 desselben Bandes neu.

Alle diese Sammlungen enthalten noch Kompositionen von Dreßler aus andern Quellen.

Nicht neugedruckt wurde außer allen Kompositionen mit lateinischem Text die Nr. 10 der XIX Cantiones und die Nrn. 1, 2, 11 und 15 der sechzehn Gesänge.

3. Reuschius, Johannes.

Tenor[2] | Zehen deudscher Psalm Da-|uids, sampt einem schönen Gebet aus | dem Propheten Hieremia, in Vier | Stimmen gebracht. | Durch Johannem Reuschium| Rotachensem. | Mit einer Vorrede D. Philip. Melanth. | Gedruckt zu Wittemberg Durch | Georgium Rhawen Erben. | 1551.

Die Zeilen „Zehen—aus", „Mit—Melanth.", sowie der Name des Verfassers und der des Druckers sind in roter Farbe gehalten.

Einziges Exemplar in Deutschland.

---

[1] Unter den Namen der Verfasser Goedeke Grdr. nicht bekannt. Aus den Gebeten der Gemahlin Joachim Ernsts sei folgende Probe mitgeteilt: „Ach Herr ich dancke dir für all erzeigte wolthaten vnd kan dir nimermehr gnugsam für dancken. Du hast mich wunderbar von jugend auff gefüret".

[2] Discantvs, | Zehen deud | scher Psalm | Dauids. — Altus. | Zehen deud-|scher Psalm | Dauids.| Wittemberg | 1551. — Bassus. | Zehen deudscher | Psalm Dauids. | 1551.

Miscellanea Musicae Bio-bibliographica I, 2 (1912) kennen ein zweites Exemplar, eine Ausgabe von 1552 (s. u.), von der ein Teil (C) in Upsala, ein andrer Teil (T. B, dieser unvollständig) in Stockholm liegt.

Der Zustand des zerbster Exemplars, einer Seltenheit von Rang, ist dem des unter Nr. 1 beschriebenen Dreßlerschen Werks von 1569 gleich.

Vorhanden sind die Quaternionen

des **Tenor**: A B C F und G, deren erste beiden Blätter mit Noten bedruckt sind; die Vorderseite von G_3 trägt über einer Zierleiste den Druckvermerk: Gedruckt zu Wittemberg | Durch Georgen | Rhawen Er=|ben. und die Rückseite einen Holzschnitt, David mit der Harfe darstellend; das letzte Blatt ist unbedruckt;

des **Discantus**: AA BB CC DD[1] EE und FF; das letzte Blatt dieses Bogens enthält auf der Vorderseite den Druckvermerk wie oben, die Rückseite ist frei;

des **Altus**: a b c d e f und von g die Hälfte; das letzte Blatt ist wie das des Diskanthefts eingerichtet;

des **Bassus**: aa bb cc dd ee und ff, dessen letztes Blatt wie das des Diskanthefts eingerichtet ist.

Das Werk ist **nicht vollständig**: es fehlen im Tenor die Bogen D und E, d. h. von Nr. IV die secunda pars bis auf ihre erste Zeile, die Nr. V bis VIII und von Nr. IX der erste und der zweite Teil bis auf dessen letzte Zeile.[2]

In jedem Stimmbuche steht oberhalb einer Zierleiste ein

Register vber die Psalmen.

I.	Der HERR erhöre dich in der Not.	ist an der Zal der	XX.
II.	Der HERR ist mein Liecht.		XXVII.
III.	Wol dem der den HERREN furchtet.		CXXVIII.
IV.	Das ist mir lieb / das der HERRE.		CXVI.
V.	Die auff den HERREN trauen.		CXXV.
VI.	Der HERR ist mein Hirt.		XXIII.
VII.	Jauchtzet dem HERREN.		C.
VIII.	Sihe wie fein vnd lieblich ist's.		CXXXIII.
IX.	Aus der tieffen ruffe ich zu dir.		CXXX.
X.	HERRE es sind Heiden in dein Erbe.		LXXIX.

XI. HERRE wir erkennen vnser Gottlos wesen etc. aus dem Propheten Hieremia.

Am Kopf der Musikstücke werden die Texte charakterisiert z. B. Nr. II: „Der XXVII. Psalm ist ein Danckpsalm | Doch daneben auch viel betet vnd tröstet | wider die falschen Lerer | welche er nennet falsche zeugen | die on alle schew freueln."

Die Einrichtung des Tenorheftes weicht von der der anderen ab: sein erster Bogen wird von der Vorrede Melanchthons (Bl. A_1^v, A_2), der Widmungsrede (A_3^R u. ^{v}, A_4^R) und dem Register (A_4^R) eingenommen.

R. **Mitjana** gibt im ersten Bande seines „Catalogue des imprimés de mus. des XVIe et XVIIe s. cons. à la Bibl. de l'Univ. d'Upsala" (1911) unter Nr. 182 eine Beschreibung des ihm vorliegenden Exemplars. Der anastatisch neugedruckte Titel

[1] Beschädigt durch Mäusefraß, doch ohne Inhaltsverlust.

[2] Der fehlende Teil kann nach dem Tenorheft in Stockholm, das mit 28 Bll. vollständig ist, ergänzt werden.

des Tenorheftes zeigt den Rotdruck nicht, von dem auch Mitjana spricht. Auffallend ist die Ausführung der Jahreszahl in dem Faksimile: die erste und vierte Ziffer tragen links oben einen Punkt, die beiden mittleren einen Strich; außerdem ist die letzte Ziffer im Gegensatz zu der 1 des Zerbsters Exemplars eine 2, woraus sich das Jahr 1552[1] ergibt, das mit dem Datum der Widmungsrede (13. Sept. 1551) nicht zusammenstimmt. Auch Alt- und Baßheft des Zerbster Exemplars tragen das Datum 1551. — Melanchthons Vorrede druckt Mitjana ganz, von der Widmungsrede[2] druckt er nur den ersten Absatz neu; ihre Fortsetzung bis zum Schlusse lautet:

„Wiewol ich aber weis | wie sorglich vnd fehrlich es ist | vieler vrsachen halben | jtziger zeit etwas an tag zu geben | so habe ich mich gleichwol endlich bereden lassen | vnd jnen im namen Gottes gefolget | Gott weis wie es geraten wird.

Ich habe sie aber | Großgünstige liebe Herrn E. E. dienstlicher meinung dedicirn | vnd vnter der selben namen ausgehen lassen wöllen | vmb zweier vrsachen willen. Erst [A_3^v] lichen | das ich mich für die vielfeltigen wolthaten | so mir von den selben widerfahren | mit diesem | wiewol gantz geringem vnd armen Schreibergeschencklin | etlicher massen danckbar erzeiget. Zum andern | dieweil E. E. beide der Musica sonderliche Patronen sind | die selben für andern zum höchsten lieben | ehren vnd fördern | das sie sich auch dieser schlechten vnd einfeltigen Psalmlin annemen | vnd sie im fall der not für den Calümniatoribus vorteidingen vnd vorfechten wolten | welches sie denn (sonder zweiuel) gerne thun werden | auch dazu gut fug vnd vrsachen haben. Denn was von mir geschehen | ist niemand züuerdries | sondern dem Allmechtigen fürnemlich zu ehren | obgedachten meinen guten Freunden | so solches von mir begert | zu gefallen | vnd der lieben Jugent | der ein jeder nach seinem vermügen zu dienen schuldig | zur nützlichen vbung geschehen.

Es ist fürwar | wie ein jeder Christ bekennen mus | der liebe Psalter ein solch buch | das man jederman | auf waserley weise man nür köndte | auffs fleissigste einbilden solte. Vnd were zu wündschen | weil jtzt (Gott lob) in allen wol angerichten Schulen | neben vnd mit andern guten Künsten | auch die Musica statlichen getrieben wird | vnd auch[3] Deudschland viel feiner Musicos gibt | das sich etliche der vnüorstendigen Jugent vnd Leien | so das Latein nicht verstehen | zum besten vmb den selben gar | wie er von dem Ehrnwirdigen herrn Doctore Martino Luthero | seliger gedechtnis | vordeudscht ist | annemen | vnd jn mit feinen artigen vnd gereimpten melodeien ziereten. Denn die Musica (wie die erfarung zeuget) die text | so vnter jr beschlossen | vnd gleich als mit jr vmbwunden | in die hertzen der Menschen viel tieffer bildet | denn wenn man sie schlecht [A_4^R] vnd on Musicam dahin lieset. Wendet man doch viel schöner melodeien auff bul vnd andere leichtfertige Lieder | wolte man sie denn nicht viel lieber auff schöne herrliche vnd geistliche text wenden | vmb welcher willen diese tewre Kunst dem menschlichen Geschlecht von Gott fürnemlich vorliehen? Ich wil aber nicht zweiüeln | es werde ein jeder Christlicher Musicus das seine nach vermögen willich vnd gern darbey thun. Sonderlich weil auch der heilige Paulus die Christen mit ernst vermanet Col. III. das sie dem HErrn von hertzen geistliche Lieder vnd Psalmen singen sollen etc.

Letzlichen | Grosgünstige liebe Herrn | wil ich E. E. dienstlichen gebeten haben | sie wolten diese meine geringe arbeit im besten von mir an vnd auffnemen | Auch mein danckbar gemüt daraus vormercken. Do der Allmechtige der mal eins gelegenheit geben wird | das ich

[1] Unstimmigkeiten zwischen Vorrede und Titel kommen leicht vor (z. B. ist die in den meisten Stimmen mit 1572 gezeichnete sechsstimmige Missa des Andreas Crappius im Tenorheft, wie in der darin enthaltenen Vorrede von 1573 datiert); hier handelt sichs aber offenbar um einen Neudruck, (mit anderer Jahreszahl) des Titelblattes.

[2] Sie ist gerichtet an den „Erbarn: Namhafften vnd wolweisen" Ambrosius Erich, Amptsschössern [nicht: — schöffern, wie Mitjana liest] „vnd an Antonius Thürler, meinen grosgünstigen Herrn Schwager und Förderer" [dies auf beide Personen bezüglich]. — Der schosser, schösser zieht die Steuern ein. Vgl. J. u. W. Grimm, Deutsches Wörterbuch 9 (1899) Sp. 1600.

[3] Das Folgende so in der Vorlage.

denselben in einem mehrern vnd grössern werde dienen können | sollen sie mich allzeit bereit vnd gantz willigefinden. Wie also hiemit vielgedachte E. E. sampt allen den jren | in den gnedigen schutz des ewigen Gottes befolhen haben. Geben Meissen | den XIII. Septemb. Anno M. D. Lj.

E. E.
gantzwilliger
Johann Reusch."

Metalltypendruck von mittelguter Beschaffenheit.

Einige dieser Psalmen finden sich in handschriftlich, zum Teil mit Daten versehen in andern Bibliotheken.

Die sächsische Landesbibliothek[1] besitzt in ihrem Mus. ms. B. 1276 fünf Gesänge aus unserer Sammlung, nämlich:

(Zerbst Nr. 11) Herre wir erkennen, als Nr. 1, gez. Joh. Reuschius 1546,
(Zerbst Nr. 1) Der her erhöre dich, als Nr. 3, gez. Joh. Reuschius 1546, 23. Dez.,
(Zerbst Nr. 10) Herre, es seindt heyden, als Nr. 11, gez. Joh. Reuschius 1548,
(Zerbst Nr. 3) Wol dem der den herren furchtet, als Nr. 13, gez. Joh. Reuschius, 18. Juli 1549 und
(Zerbst Nr. 4) Das ist mir lieb, als Nr. 14, gez. Joh. Reuschius, 17. Augusti 1549.

Die Stadtbibliothek in Zwickau[1] besitzt in der Hs. 4 die Tonsätze

(Zerbst Nr. 11) Herre wir erkennen, als Nr. 18.
(Zerbst Nr. 1) Der Herr erhöre dich, als Nr. 19 und
(Zerbst Nr. 10) Herr, es sind Heiden, als Nr. 37..

Die Ratsbibliothek zu Löbau[1] besitzt den Satz

(Zerbst Nr. 3) Wol dem der den Herrn fürchtet.

Eine glashütter Handschrift (jetzt in Dresden), die um 1587 geschrieben wurde, enthält ohne Verfassernamen:

(Zerbst Nr. 3) Wol dem der den Herrn fürchtet[2].

4. Finck, Hermann.

Melodia | Epithalamii illus-|trissimo Principi et Domino Do-|mino Carolo Principi in Anhalt, Comiti Asca-|niae, Domino in Berneborg et Servesta, etc. et sponsae illustris-|simae Dominae Annae, Filiae Illustrissimi Principis Barnimij, Ducis Pomeranorum. Stettini, Cassubiorum, Vandalorum, & Rugiorum &c. | & Comitis à Gutzkauu &c. | Composita ab Hermanno | Finck Mvsico.[3] | Vitebergae excusa typis| Haeredum Georgii | Rhavv. | Anno M. D. LVII.

Vorhanden: drei Exemplare.

Das Werk ist der Bibliographie unbekannt.

Der Zustand des Exemplars ist dem des unter Nr. 1 beschriebenen Werkes von 1569 gleich.

Vorhanden ist

vom Tenor der Bogen A, von dessen letztem Blatte die Rückseite frei ist;
vom Discantus primus der Bogen Aa[4], ebenso eingerichtet;
vom Discantus secundus der Bogen aa, ebenso eingerichtet;

---

[1] Den Vorständen dieser Anstalten habe ich für ihre Mühewaltung bei der Vergleichung der Anfänge zur Feststellung der Identität der Sätze herzlich zu danken.

[2] Freundliche Mitteilung des Herrn Dr. R. Kade in Dresden.

[3] Das Material der andern Stimmen trägt unter der Stimmbezeichnung in einer Kranzumrahmung (Holzschnitt) das Wappen von Anhalt-Bernburg vom Jahre 1556 (Siebmacher: Wappenbuch I, 1, 1. Deutsche Bundesstaaten, Nürnberg 1855, Tafel 97) und die Zahl M. D. LVII. Beim Contratenor steht links der Umrahmung Sex und rechts von ihr vocum.

[4] Bl. Aa_3R trägt fälschlich die Aufschrift discantus secundus.

vom Contratenor der Bogen Aa, dessen letztes Blatt auf der Rückseite mit drei fünfzeiligen Liniensystemen bedruckt ist, von denen das erste einige Noten trägt;
vom Primvs Bassvs Aaa, eingerichtet wie der Bogen des Tenor:
vom Secvndvs Bassvs a, eingerichtet wie der Bogen des Tenor.

Das Werk ist vollständig. Es ist eine Motette, deren erster Teil mit den Worten „Semper honorabile sit coniūgiūm“, deren zweiter mit „Fornicatores et adulteros“ beginnt.

Auf der Rückseite des ersten Blattes trägt das Tenorheft die Vorrede Fincks, tragen die andern Stimmhefte Widmungsgedichte. Deren Verfasser sind:
Johannes Ricardos Mansfeldensis (sechs lateinische Distichen im Heft des Discantus primus),
Melchior Savrvs Cygnaeus (elf lateinische Distichen im Heft des Discantus secundus),
Johannes Hoffervs Cobvrgensis (fünfzehn lateinische Distichen im Heft des Contratenor, gez. 1557),
Henricus Mollervs[1] Hessvs (sechs lateinische Distichen im Heft des primus Bassus) und
Joannes Schosservs poeta lavreatvs (vier lateinische Distichen im Heft des secundus Bassus).

Fincks Vorrede lautet:

„Illustrissimo Principi et Domino Domino Carolo Principi in Anhalt, Comiti Ascaniae, Domino in Bernbvrg et Servesta etc. Domino suo clementissimo.

Illustrissime Princeps, offero vestrae celsitudini brevem cantionem, quām hisce diebus composui, ut in hac publica laetitia ostendam me quoque et gratulari celsitudini uestrae, et toti regioni hoc coniūgium et meam precationem coniūngere cum pijs votis omnium honestorum hominum, in hac tota ūicinia, qui omnes Deum orant, ut faciat, ut coniūgiūm ūestrum sit faustum et foelix, et ut Principum concordia sit perpetua in his regionibus et salutaris Ecclesiae et patriae. Haec à Deo petere omnes debent, ut ūox diūina praecepit. Et plusquam ferrei sūnt, qui hac cura non adficiuntur.

Hoc quoque considerandum est, singulare Dei beneficium esse, quòd familias Principum in ijsdem sedibus conserūat. Vtraque familia, altera Ducum Pomeraniae, altera Ascania. Dei beneficio iam annos quadringentos magnas res gessit. Primum in reprimendis Sarmatis ne delerent doctrinam de Filio Dei, in his regionibus antea traditam, et ne tetra Idola Ethnica[2] stabilirent. Deinde hoc recenti tempore utraque familia magna pietate adiuvit Evangelij propagationem. Non possum in hac breūi Epistola complecti magnitudinem rerum gestarum utriusque familiae, sed de Principibus Ascanijs dicam: Virtutem in ea excellentem fuisse inde constat, quòd Lotharius sapiens Imperator Albertum Vrsum misit in Italiam ante suum iter, quodque Italia Alberti Ascanij ūirtute pacata est, ante translata est. Ac nominis ūetustas nobilitatem indicat, Estque eò gratior adpellatio, quòd significat religiosam stirpem fuisse. Nam Ascanes est quasi sacerdos ignis, id est, ad custodiendum ignem sacrum ordinatus Esch Cohen. Sint igitur Sacri ignis, id est, ūerae doctrinae, et ūerorum cultuum custodes. Datae die 16. Maij. Anno 1557.

Celsitudini tuae addictus
Hermannus Finck Pyrnensis.“

Metalltypendruck von mittelguter Beschaffenheit. Einige Hefte zeigen blindgedruckte Reihen von Majuskelbuchstaben und eine ebenso behandelte Zierleiste am obern Rande.

---

[1] Nr. 16 von Dreßlers XIX. Cantiones (1569), hier unter Nr. 1 beschrieben, ist ihm gewidmet.
[2] Finck spricht von den finstern heidnischen Götzenbildern.

5. Junior, Fabianus.

Serranus, Johan. Bap.

Die Ersten zween Vers des | Zwelfften Psalm dem Allmechtigen, gnedigen vnd Barmhertzigen Gott zur Dancksagung, Das seine Güte das Hochlöbliche | Fürstliche Haus Anhalt, abermal mit einem jungen Erben[1] begnadet hat, zu | ehren dem Durchleuchten Hochgebornen Fürsten vnd Herren, Herrn | Joachim Ernsten Fürsten zu Anhalt, Grafen zu Ascanien, | vnd Herren zu Bernburg vnd Zerbst etc. | Componirt mit fünff Stimmen durch Fabianum | Juniorem Pfarherrn zu Coßwigk. || Alia Gratvlatio Ad Illvstrissimvm | Principem Joachimum Ernestum ab Anhalt etc. | Composita à Johan. Bap. Serrano Fr.[anco]. | Tenor | Witteberg 1568.

Vorhanden: 27 Exemplare.

Fabianus Junior ist sowohl als Fabian, wie als Junior, Jünger, in der Musikbibliographie nicht aufzufinden.

Das Stück des Serranus und damit die vorliegende Ausgabe ist der Bibliographie unbekannt geblieben.

Der Zustand des kleinen Sammelwerks ist dem der unter Nr. 1 beschriebenen Stimmbücher von 1569 gleich.

Vorhanden sind zwei Bögen (42 cm hoch, 33 cm breit), die zunächst in der Richtung ihrer längeren Ränder, dann in der Wagerechten dazu gefaltet sind, und ein halber, dessen Form dem Ergebnis der ersten Faltung entspricht. Der Druck verläuft in deren Richtung. Die durch diese Längsteilung entstehende Hälfte der Bögen bildet das Stimmbuch: der erste Bogen enthält den Tenor mit Titel und den Altus, der an Stelle des Titels die Stimmbezeichnung führt. So enthält der zweite Bogen das Material der beiden Diskante und der halbe das des Basses.

Das Werk ist vollständig.

Seinen Inhalt bildet eine zweiteilige Motette für fünf Stimmen: „Wol dem, der den HERren fürchtet" ohne Autorenbezeichnung in den Stimmen; der erste Teil nimmt überall die Rückseite des ersten, der zweite die Vorderseite des zweiten Blattes ein. Die Rückseite des zweiten Blattes enthält in geänderter Stimmenanordnung einen kurzen Satz mit lateinischem Text des Johan. Baptista Serranus Francus, dessen Name sich an allen Stimmen findet. Zwei Zeilen dieses Textes, die eine den achten Vers des Magnificat umbiegend, ergeben nach den in ihnen durch Majuskeldruck hervorgehobenen Buchstaben die Jahreszahl der Veröffentlichung des Satzes:

FVIt VoLVntas DoMInI, M.D.LXVIII,
EsVrIentes IMpLeVIt DeVs[2] M.D.LXVIII.

Metalltypendruck von guter Beschaffenheit; nur, daß dem ersten Stück der Text in allzu sorgloser Weise untergelegt wurde.

6. Lechnerus, Leonardus.

Illustrissimo | Heroi ac Domino, Domino | Joachimo Ernesto, Antiquissimi |

[1] Christian, geb. am 11. Mai 1568, wird als Christian I Begründer der bernburgischen Linie des Hauses Anhalt.

[2] Derartige Umbiegungen markanter Stellen finden sich schon früh: so nimmt ein von G. M. Dreves in den Analecta hymnica XXI, 1 (1895) S. 62 unter Nr. 36 mitgeteiltes Motet des 13. Jahrhunderts, seinen Ausgang vom ersten Verse desselben Lobgesangs:

„Magnificat
Anima mea Dominum,
Qui iudicat
Verba, cor, renes hominum. . ."

Stemmatis Anhaldini et Ascanii | Principi Generosissimo, Domino | Bernbvrgi et Serve-|stae &c. | Harmoniam hanc Panegyricam Sex vocibus composuit atq3| humilimè obtulit Leonardus Lechnerus Althesinus, Ampliss. | Reip. Norib. Archimusicus. | [Holzschnitt, das Wappen von Anhalt-Bernburg von 1556 darstellend.].| Noribergae in officina Gerlachiana. | Anno | CIↃ IↃ XXCII, | Mense Octobri.

Vorhanden: 16 Exemplare.

Das Werk ist der Bibliographie unbekannt.

Sein Zustand ist dem der zuvor beschriebenen Werke ähnlich, doch sind die Bogen nur einmal und in der Richtung ihrer kürzeren Ränder gebrochen und im entgegengesetzten Sinne bedruckt, so daß ein Heft in Hochfolio (21½ × 33½ cm) entsteht. Das Heft wird von drei und einem halben Bogen gebildet. Nur dieser, die Altstimme tragend, ist gebrauchsfähig; die andern Bogen müssen erst zu Blättern auseinandergeschnitten werden bis auf den des Tenor, dessen linkes Blatt den Titel und rückwärts den Text der Komposition enthält, während das rechte, wie die Blätter der übrigen Stimmen: cantus primus, cantus secundus, Altus, Tenor secundus und Basis vorn den ersten, auf der Rückseite den zweiten Teil der in Musik gesetzten lateinischen Motette trägt. Der Text besteht aus sieben Distichen, ist nicht gezeichnet und beginnt mit den Worten:

„Ascaniae stirpis virtus est clara triumphis. . .“

Das Werk ist vollständig.

Der Druck ist von ganz besonderer Güte: sowohl die verschiedenen im Titel erscheinenden Größen von Antiqua- und Kursivbuchstaben, wie auch der Metalltypendruck des Notentextes zeichnen sich durch Schönheit der Form und durch scharfen Schnitt aus. Die von Notenköpfen und -stielen freien Teile des Liniensystems sind von größerer als gewöhnlicher Länge, wodurch das Notenbild an Geschlossenheit gewinnt. Die Anfänge der Sätze sind mit verzierten Buchstaben (Holzschnitten) ausgestattet.

Mit freundlicher Erlaubnis des Herrn Professor Dr. A. Sandberger und des Herrn Geh. Archivrats Dr. H. Wäschke bringen wir das bedeutende Stück Lechners zum Neudruck.

7. Burck, Joachim von.

Ein Christlich Lied, vnd Erinnerung, von be-|stendigem Anhalten, vnd Bekentnis der Waren Religion. | Dem Durchlauchtigen, Hochgebornen Fürsten vnd Herrn, Herrn Joachim Ernst, | Fürsten zu Anhalt, Graffen zu Ascanien, Herrn zu Zerbst, vnd Bernburck, etc. Do jhre F. G. in des Hei-|ligen Reichsstadt[1] Mülhausen den 21. Martij, Anno 1579 eingezogen, zur Gratulation, vnd | vnderthenigen Ehren gestalt, von Joachimo a Burck Symphonisten zu Mülhausen. | Gedruckt zu Mülhausen, durch Georgium Hantzsch, Wonhafftig in | der Jüdengassen, im Jhar Christi vnsers HErren, 1579.

Vorhanden: 2 Exemplare.

Das Werk ist der Bibliographie unbekannt.

Ein Bogen (34 × 41½ cm), in der Richtung der kürzeren Ränder auf einer

[1] Diese drei Worte so in der Vorlage.

Seite bedruckt. Die vier Stimmen, deren jede zwei Notenzeilen beansprucht, sind unterhalb des Titels übereinander angeordnet; es folgen dann mit Wiederholung der ersten, an den Noten befindlichen elf siebenzeilige Strophen Text und der Druckvermerk. Der Text beginnt mit den Worten: „Ein Herrn vnd Fürsten singen wir, Joachim Ernst von Anhalt, Anhalten bey der reinen Lehr, Sol man ohn allen auffhalt. . .“

Das Werk ist vollständig.

Der Druck der Buchstaben und Noten ist von mittelguter Beschaffenheit.

8. Anonymus.

Ein auf einer Seite in der Richtung seiner längeren Ränder bedruckter Bogen (45×34 cm). Seinen oberen Teil nehmen die in Chorbuchart — links Discantvs und Tenor, rechts Altvs und Bassvs — angeordneten Notensysteme, deren jede Stimme drei gebraucht, ein; der untere, kleinere Teil ist ohne Scheidung in links und rechts den sechs Strophen des Textes eingeräumt, dessen erste nach ihrem Auftreten unter den Noten wiederholt wird. Die Strophenanfänge, durch den Druck hervorgehoben, bilden ein Akrostichon: Eberhardt von der Tan.

o. O. [Mitteldeutschland] o. J. [zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts].

Vorhanden: 3 Exemplare.

Das Werk ist der Bibliographie unbekannt.

Eberhardt von und zu der Tann, geboren 1495 in Vacha, gestorben 1574 als sachsen-eisenacher Geheimer Rat, war eine in Fragen der äußeren, inneren und auch kirchlichen Politik vielfach gesuchte Persönlichkeit[1]. Der Text des Liedes, das mit den Worten: „Ewigkeit ist eine zeit ohn endt, o Menschenkind thut achtung darauff geben. . .“ beginnt, ist zu allgemein gehalten, als daß er den Schlüssel für die Übereignung an von der Tann geben könnte.

Das Werk ist vollständig.

Metalltypendruck von mäßig guter, Buchstabendruck von guter Beschaffenheit.

9. Scandellus, Antonius.

Anthoniüs Scandellus Churfurstlicher | Sechsischer Oberster Cappellmeister.

Eine Handschrift aus fünf im Sinne der kürzeren Ränder gefalteten Bögen (41×33 cm) bestehend. Ihre Innenfläche nimmt das Material des Discantvs, des Altvs, des Tenor secvndvs, des Tenor primvs und des Bassvs, bei welchem der Name des Komponisten erscheint, auf; dieser Bogen dient als Umschlag und enthält auf der Vorderseite seines ersten Blattes die oben wiedergegebene Aufschrift.

Den Inhalt bildet ein deutsches Lied in fünfstimmigem Satz: „So wunsch ich ir einn gutte nacht zu hundert tausent stundenn. . .“ mit einer Strophe Text.

Das Papier, dessen Wasserzeichen nicht recht zu erkennen, auch von Briquet[2] nicht wiedergegeben ist, wurde von dem Schreiber, einem gewandten Kopisten aus dem letzten Drittel des 16. Jahrhunderts, mit einem Apparat rastriert, wobei im Baß- und im Diskantheft je ein überflüssiges Liniensystem herauskam.

Das Werk ist vollständig; einige Bögen sind leicht beschädigt.

---

[1] ADB 37 (1894) S. 372, wo auch Literaturangaben zu finden sind.

[2] Les filigranes 1—4 (1907).

Der Text mit drei Strophen ist aus Forster I (1539) Nr. 130 und späteren Quellen bekannt und wurde von Goedeke-Tittmann neu gedruckt[1].

Der Satz ist ein anderer als bei Forster und auch in andern Quellen[2] nicht nachzuweisen.

10. Orgosinus, Heinricus.

Musica noua | qua tam facilis osten-|ditur, canendi, scientia, vt | breuissimo spacio pueri, foeminaeq; artem | eam absq; labore addiscere queant. | Newe vnd zuuor nie erfundene | Singekunst | Dadurch Manns- vnd Frawenspersonen | alle Gesänge leichtlich singen lernen können, in sonderbare | kurtze ordnung vnd gewisse Form zusammen getragen, | Durch | Heinricum Orgosinum Marchiacum | Vignette [in Kupferstich[3], an deren linkem Rande 16, rechts 03 steht] | Gedruckt zu Leipzig mit Priuilegien.

In roter Farbe ausgeführt sind die Zeilen, die mit: Qva, -ditur, Newe, Dadurch, Heinricum und Gedruckt beginnen.

Ein Heft von $9^3/_4$ cm Breite und $17^1/_4$ cm Höhe, bestehend aus dem Bogen A, B, C und D. Der letzte Bogen enthält eine neue Abteilung unter dem Titel:

Nun folgen etliche | Fugen vnd exempel, auff | die fürnembsten Fest im gantzen | Jahr gerichtet, mit zwey, drey | vnd mehr Stimmen.

Eitner kennt noch zwei Exemplare; nach seiner Beschreibung[4] fehlt an unserm Exemplar ein voller Bogen (E), der auch den Namen des Druckers Michael Lantzenberger und den des Verlegers Große enthält.

Anhang[5]: Vthdreerus, Johannes.

Bartholemaei | Frencelii Co-|theni, | Septem Psalmi | Poenitenti-|ales | Vignette | Musicis harmoniis ornati a Johanne | Vhtdreero Seruestano. | Anno | Jesu Christi | M. D. LXXXI.

Eitner Qu. 10, S. 16 kennt noch zwei Exemplare.

Ein Heft von der Blattgröße $16 \times 9^1/_2$ cm in modernen Pappband.

Vorhanden sind die Bögen A B C D E F; das Werk ist vollständig. — Jede Seite ist von einer Zierleiste umrahmt.

---

[1] Als Nr. 65 der zweiten Auflage (1881) ihres in Leipzig erschienenen „Liederbuchs aus dem 16. Jahrhundert".

[2] Die Ritterakademie zu Liegnitz besitzt (Katalog 32 Nr. 66) eine aus sechs Stimmbüchern bestehende Handschrift, die unter Nr. 21 einen fünfstimmigen anonymen Satz über unsern Text enthält; nach freundlicher Mitteilung der Direktion des staatlichen Gymnasium Johanneum zu Liegnitz haben beide Kompositionen keinerlei thematische Verwandtschaft. Auch in den auf der Landesbibliothek zu Kassel bewahrten Liederdrucken erscheint, wie von dort freundlich mitgeteilt wird, die in Zerbst vorliegende Komposition nicht. Herr Dr. R. Kade findet diese Komposition in seinem mit jahrelangem Fleiße zusammengestellten Katalog der Kompositionen des Scandellus nicht verzeichnet. Nach Kenntnisnahme des Liedes läßt Herr Kade seine anfänglich geäußerten Zweifel an der Echtheit der Überlieferung fallen.

[3] Das Bildchen zeigt in einem 7 cm hohen und 5 cm breiten Viereck ein mit den Worten Mvsica noster amor umschriebenes Oval, das eine Waldlandschaft mit einer auf einem Hügel sitzenden Lautenspielerin darstellt; infolge der durch den Abdruck der Kupferplatte hervorgerufenen Spiegelung greift, wie dies an Stichen gelegentlich zu beobachten ist, die Spielende mit der rechten, statt der linken Hand. Die von dem Oval gelassenen vier Ecken sind ausgefüllt mit Abbildungen einer Geige, einer Harfe, einer Reihe von Orgelpfeifen und eines aufgeschlagenen Notenbuches.

[4] Monatshefte für Musikgeschichte 4 (1872) S. 46.

[5] Nicht zu dem eigentlichen Funde gehörig.

Nach einem Zitat aus Posidonios[1] folgt auf A_2 und A_3^R ein Widmungsgedicht in lateinischer Sprache (25 Distichen) des Joannes Nebelius, Konrektors der Schule zu Bernburg, an den Textdichter Bartholemaeus Frencelius, Rektor der Schule zu Bernburg, und auf A_3^v nnd A_4^R eine aus 28 Doppelzeilen bestehende lateinische Anrede des Bartholemaeus Frencelius an den Leser. Auf der Rückseite des Blattes A_4 beginnt der eigentliche Inhalt, der sich in der Anordnung siebenmal wiederholt. Zunächst wird das Gesangsmaterial der vier Stimmen, auf Chorbuchart verteilt — links die beiden hohen, rechts die tiefen Stimmen — gebracht; am Tenor befinden sich die Anfangsworte des Textes in deutscher Sprache. Es folgt darauf die Psalmparaphrase in Versen (Strophen), links in lateinischer, rechts in deutscher Sprache. Die Überschrift der lateinischen Fassung gibt die Nummer des Psalms, das Versmaß der Umdichtung (z. B. Ode dicolos heptastrophos carmine iambico dimetro acatalectico et catalectico), darauf eine zweizeilige lateinische „Hypothesis"; die Überschrift der deutschen Fassung gibt die Nummer des Psalms, seinen Anfang nach dem lateinischen Bibeltext, seinen „Thon" (z. B. Im Thon | Wo Gott der HErr nicht bey vns helt | etc.) und zwei der Hypothesis entsprechende gereimte Zeilen in deutscher Sprache. An den Psalm schließt sich jedesmal unter dem Titel Loci generales eine lateinische Erörterung seines Inhalts mit lateinischen, griechischen oder deutschen Stellen aus antiken Schriftstellern, wie Sophokles, Kirchenvätern, wie Augustinus, Mystikern, wie Tauler, und Männern der Reformation an. Von F_3^R an folgen deutsche und lateinische religiöse Betrachtungen und Gebete; die Rückseite des Blattes F_6 ist mit einem Holzschnitt geschmückt, Christus am Kreuz mit einer Frauen- und einer Mannsgestalt, wohl Maria und Johannes darstellend; vor dem Gebirge im Hintergrund liegt eine Stadt mit Türmen. Blatt F_7 enthält auf der Rückseite ein Verzeichnis der Druckfehler und den Druckvermerk: Islebii, Excudebatur per Andream Petri; Blatt F_8 ist leer.

In Musik gesetzt wurden die Psalmen 6, 32, 38, 51, 102, 130 [dieser in Martin Luthers Umdichtung] und 163.

Noten- und Buchstabendruck von geringer Güte.

* * *

Bemerkungen.

Zur Lebensgeschichte der Tonsetzer zeitigen die in den Zerbster Drucken vorhandenen Vorreden und Standesbezeichnungen keine Ergebnisse, die nicht schon aus früher erschlossenen Quellen bekannt wären. Die biographischen Nachrichten, die ich darüber hinaus zu geben vermag, habe ich fremder Hilfe zu verdanken.

Zu Joachim von Burck, eigentlich Moller aus Burg bei Magdeburg, der sich in dem unter Nr. 7 aufgeführten Begrüßungsliede von 1579 für Joachim Ernst von Anhalt als Symphonisten zu Mühlhausen bezeichnet, siehe R. Eitners Einleitung in den 22. Band (Jahrgang 24, 1898) der Publikationen der Gesellschaft für Musikforschung und: Jordan, „Aus der Geschichte der Musik der Stadt Mühlhausen" (1905).

[1] Wohl der 397 zum Bischof von Guelma erwählte Possidius. Vgl. U. Chevalier: Bio-Bibliographie II (1907), Sp. 3808.

In den beiden hier unter Nr. 1 und Nr. 2 angezeigten Werken vom Jahre 1569 und 1570 bezeichnet sich Gallus Dreßler als Kantor der Schule zu Magdeburg.

Vgl. R. Eitners Einleitung zu der Ausgabe der XVII Cantiones sacrae in dem 24. Bande (1900) der Publikationen der Gesellschaft für Musikforschung und den Artikel: Dreßler, Gallus, in der neunten Auflage (1919) des Musiklexikons von Hugo Riemann.

Die Stelle der Widmungsrede der XIX. Cantiones von 1569 (hier Nr. 1), die in Eitners Quellenlexikon angezogen wird, lautet: „Tamen cum diūinitus in hanc stationem collocatus sim, vt in schola Mageburgensi, in qua Deo iūūante, decenniūm nūnc versatus fūi ...“

Hermann Finck begnügt sich auf dem 1557 gedruckten, hier unter Nr. 4 beschriebenen Hochzeitsliede mit dem Prädikat „musicus“.

Eine Lebensbeschreibung, ein Verzeichnis der gedruckten Werke des Meisters und sechs Proben seiner Kunst gibt R. Eitner in seiner Ausgabe von Heinrich Fincks ausgewählten Werken im 8. Bande (1879) der Publikationen der Gesellschaft für Musikforschung.

Aus der Vorrede zu der Melodia Epithalamii eine bisher sonst nicht zu stützende Vermutung engerer Beziehungen Fincks zum Hause Askanien herzuleiten, erscheint gewagt; immerhin sei angemerkt, daß der Komponist Karln von Anhalt seinen höchst gütigen Herrn nennt und sich in der Geschichte des Hauses Askanien einigermaßen beschlagen zeigt[1].

Fabianus Junior, der mit der unter Nr. 5 beschriebenen Psalmkomposition vom Jahre 1568 als homo novus in der Musikgeschichte erscheint, bezeichnet sich zu dieser Zeit als Pfarrherrn zu Coswig.

Unter der deutschen Form seines Namens, als Fabian Jünger ist er in den Jahren von 1552 bis 1558 als Rektor in Coswig (Anhalt) nachzuweisen; zuvor war er Organist in Aschersleben gewesen; vom Jahre 1558 bis 1572 war er Pfarrer an der Stadtkirche zu St. Nicolai in Coswig, wo sein Vorgänger Blasius Junior (Jüniger, Jünger) gewesen war[2].

Ein Blasius oder Basilius Junior (Jünger) vereinigt von 1603 bis zu seinem Tode 1612 das Amt des Stadtschreibers mit dem des Organisten. Als Succentor (collega tertius) erscheint zu Anfang des 17. Jahrhunderts der am 2. März 1618 verstorbene Michael Junior[3].

Leonhard Lechner nennt sich auf dem 1582 erschienenen, hier unter Nr. 6 angezeigten Panegyricus an Joachim Ernst von Anhalt: „Amplissimae reipublicae noribergensis Archimusicus“.

Über ihn vgl.:

O. Kade: „Leonhard Lechner und sein Streit mit dem Grafen Eitel Friedrich von Hohenzollern im Jahre 1585“, Monatshefte für Musikgeschichte 1 (1869), S. 179 (mit Bibliographie);

---

[1] Allerdings macht die Vorrede in ihrer ganzen Haltung und holprigen Latinität den Eindruck, als käme sie nicht aus Fincks Hand.

[2] Nach freundlicher Mitteilung des Geh. Archivrats Dr. H. Wäschke in Zerbst. Vgl. E. Werner: „Verzeichnis der Geistlichen und Kirchenbeamten an den Coswiger Kirchen seit der Reformation“ im 5. Jahrgang (1909) des Zerbster Jahrbuchs, hrg. von Dr. H. Wäschke.

[3] E. Werner, a. a. O.

Rob. Eitner: „Leonhard Lechner" in den Monatsheften 10 (1878), S. 137. (Kurze Biographie. Verzeichnis der Druckwerke mit Textanfängen);

O. Koller: „Leonhard Lechner". Musikbuch aus Österreich 1 (1904), S. 30;

Ad. Sandberger in den „Bemerkungen zur Biographie Hans Leo Haßlers und seiner Brüder, sowie zur Musikgeschichte der Städte Nürnberg und Augsburg im 16. und zu Anfang des 17. Jahrhunderts". Denkmäler deutscher Tonkunst, zweite Folge, 5. Jahrgang (1904), erste Lieferung, S. XXf. (mit Bibliographie);

B. A. Wallner: „Musikalische Denkmäler der Steinätzkunst des 16. u. 17. Jahrhunderts nebst Beiträgen zur Musikpflege dieser Zeit". München 1912. S. besonders S. 406, 409 und 412.

Das im Jahre 1603 in Leipzig herausgekommene, hier unter Nr. 10 beschriebene theoretische Lehrbüchlein des Heinricus Orgosinus nennt ihn Marchiacus, den Mann aus der Mark — wohl der Mark Brandenburg.

In der Vorrede seiner Elementa musicae practicae von 1553 erwähnt Joh. Reusch[1] u. a., sein Lehrer Heinrich Faber[2], Lichtenfelsius, habe ihn vor 15 Jahren nach ähnlichen „Elementa"[3] unterrichtet. Im Jahre 1538 hatte der Abt Thomas Hebenstreit vor Naumburg eine Schule errichtet und Heinrich Faber als Lehrer gewonnen. Dort war Reusch 1538 wohl sein Schüler; 1543 kommt Reusch nach Meißen, nachdem er sich am 27. April hatte in Wittenberg einschreiben lassen, und zwei Jahre später zieht Faber nach Ölsnitz[4]. Nehmen wir an, daß Reusch, als er Fabers Unterricht genoß, achtzehn Jahre alt war, so ergibt sich das Jahr 1520 als das seiner Geburt; der Ort seiner Geburt ist — das geht auch aus dem Titel des hier unter Nr. 3 aufgeführten Werkes hervor — Rotach, ein Ort im Coburgischen.

Die Anstalt, an die Reusch 1543 berufen wurde, war die Stadtschule in Meißen[5]; hier war er als der dritte[6] in der Reihe der Kantoren angestellt. Aber Fabricius, der Rektor der Fürstenschule, schätzte ihn hoch und wünschte, ihn als Nachfolger Hofmanns[7] zu haben. So kam Reusch 1547 an die Fürstenschule; allein, er war noch kein volles Jahr im Kantorat, da wurde ihm der Rektordienst an der Stadtschule, zu der er nun 1548 zurückkehrte, angetragen. Der Bischof von Meißen, Johann von Haugwitz, machte ihn in Erkenntnis seiner Befähigung zu wichtigeren Ämtern, zum Dechant, dann zum Kanzler des Stiftes Wurzen; endlich wurde er des Kurfürsten August Geheimer Rat oder, wie Schittgen[8] ihn nennt, „neubestelleter Rat" (nämlich bei der Stiftsregierung in Wurzen) und starb, wenn die Geburtszeit

---

[1] Herr Studienrat Prof. Dr. Reinhard Kade hatte die Güte, mir seine Notizen zur Verwendung an diesem Orte zu überlassen; ihm sei für seine Freundlichkeit herzlichster Dank gesagt.

[2] Monatshefte für Musikgeschichte 2 (1870), S. 17.

[3] Das „Compendiolum musicae" war vor 1555 o. O. o. J. erschienen; ein „Elementa" genanntes Buch ist nicht erhalten.

[4] Faber stirbt 1552, Febr. 26.

[5] Georg Fabricius: Annales urbis Misniae III, 194: „M. Frid. Schüalbius Hilperhusius in ludum senatorium (Stadtschule) vocatus; eius collegae fuerunt idem Ambrosius et Joannes Reuschius Musicus excellens, nunc Cancellarius praesulis Misnensis", s. a. Walther, Lex.

[6] Sein Vorgänger war Christof Senffheimer (1540—43); vor diesem war Peter Berger aus Altenburg in die Stelle berufen worden, doch ist es fraglich, ob er sie antrat.

[7] Laurentius Hofmann, 1543—47 Kantor an der Fürstenschule, starb 1547 in jungen Jahren; s. Walther, Lex.

[8] Wurzener Chronik, S. 196.

mit 1520 richtig erschlossen ist, im Alter von 62 Jahren, und zwar am 27. Februar des Jahres 1582.

Er hatte einen Sohn gleichen Namens, der erst Stiftsnotarius, dann Kanonikus in Wurzen war[1] und 1581 Okt. 20 die Renunziation des Bischofs Johann von Haugwitz aufsetzte, unter deren Zeugen sich auch der Vater befindet[2].

Joh. Reuschs Verbindung mit Georg Fabricius verdanken wir die lateinischen Oden von 1554; auch die Epitaphia Rhauorum[3] von 1550 sind von Fabricius gedichtet.

Antonius Scandellus, „Churfurstlicher Sechsischer Oberster Cappelmeister", wie er auf dem Baßheft des hier unter Nr. 9 beschriebenen weltlichen Liedes genannt wird, steht im Mittelpunkt einer gehaltvollen, in dem Jahrgang 15 (1914) der „Sammelbände der JMG" auf S. 535 f. veröffentlichten Studie von Reinhard Kade, in der ihr Verfasser sich auch mit den zuvor über den Meister erschienenen Arbeiten kritisch auseinandersetzt.

Johann Baptista Serranus nennt sich auf der hier unter Nr. 5 aufgeführten Psalmenkomposition von 1568 Francus. Was über ihn bekannt geworden ist, hat R. Eitner im 9. Bande (S. 146) des Quellenlexikons beigebracht. Aus dem Umstande, daß im Text seiner Komposition bestimmte Beziehungen zu einem die anhaltische Fürstenfamilie angehenden Ereignis aufscheinen, darf man wohl schließen, daß er sich um jene Zeit in anhaltischen Landen aufgehalten habe; dafür spricht auch die enge körperliche Bindung seines Werkes an das des Coswiger Pfarrers.

Johannes Vthdreerus[4] bezeichnet sich in den sieben Bußpsalmen von 1581, die im Anhange der Beschreibung angezeigt wurden, als gebürtigen Zerbster. Aus seiner Unterschrift des anhaltischen Bekenntnisses De cena Domini von 1586 geht dieser Verhalt noch einmal hervor; außerdem erfahren wir, daß er zu dieser Zeit Kantor an der Schule zu Bernburg war. Später hat er, wie so viele vor und nach ihm, den Sprung ex pulvere scholastico in den bequemeren Pfarrdienst vollzogen: bis 1592 war er Pfarrer in Alickendorf (zwischen Groß-Alsleben und Hadmersleben)[5]. Am Ende dieses Jahres wurde er (trotz hohen Alters?) versetzt, wie aus einem Dokument des Superintendenturarchivs zu Zerbst[6] hervorgeht:

„Vnnser freundlich dinst zuuor, Ehrwirdiger wollgelarthr, besonder guter freundt, euch ist zweiffelsfrey gut wissende, das Fürst Johans George zu Anhalt 2c. vnser gnediger Regierender Landesfürst, vnd Herr 2c. hiebevorn, in einem schreiben vnd beühelich an euch halttende, kegenwertigen Ern Johan Vtregern, zu einem Pfarrer vnde Sehlsorger kegen hohen vnd Nieder Lepto, auch zür Nutho, aus zugefallenen erheblichen bedencken, biß vf weittern bescheid verordnet, wan dan S. F. G. vor derselben abreisen, für rathsam erachtet, das angedeutteter

---

[1] Lünings: Spicileg. eccles. II, 100.

[2] Über einen älteren Joh. Reusch berichtet O. Clemen im Archiv für Sächsische Geschichte XXII.

Vielleicht findet Herr Dr. Kade Muße, die Beziehungen zwischen Joh. Reusch, Georg Rhau und Stephan Rothe in Zwickau einmal zu behandeln!

[3] Monatshefte für Musikgeschichte 7 (1875), S. 163. — Biographische Notizen ebendort, 9 (1877), S. 195.

[4] Alle Nachrichten über Uthdreerus (Utreger, Udreger, richtig wohl: Utreer) verdanke ich der gütigen Mitarbeit des Herrn Dr. Wäschke in Zerbst.

[5] H. H. zu Zerbst GAR. VI, 348: 1592 (Juni) ... an Stelle des „alten" Pfarrers [in Alickendorf] soll Thomas Ecbret kommen. G. A. R. VI, 349: 1592 (Juli) ... es soll die Ordination Ecbrets für Alickendorf in Zerbst stattfinden.

[6] Band XVIII, S. 204.

Vtreger forderlichst durch euch deren Kirchen Superintendenten gebürlich eingewiesen vnd installirt werden möchte, derowegen vns in gnaden befolen, abwesens derselben diese verfügung zuthun, das mit sölcher installirung vnd Investitur gebürlich möchtte verfahren werden, wan dan sölchem gnedigen beühelich vns zu pariren oblieget, als begern abwesens S. F. G., vnd an derselben statt wir ohn euch mit beühelich, das ihr mit der Inüestitur ermelttes Johan Vtregers ehister möglikeitt, In obbenanten Kirchen, ordentlich vndt gebürlich vorfahret, Jedoch Vnbeschadet deren von wallwitz zur Nutho (: do sie deren einige des Jüris patronatus halben hetten :) gerechtikeit, welche ihnen hiedurch, so viel sichs gebüerett nichtt solle entzogen werden, vnd seind euch vor vnser Person freündtlich zudienen willigk, Datum Dessau, den 24ten Octobris Anno [15]92

Fürstlich Anhaltische Verordente Hoffräthe doselbst
Laurentius Bidermann
D. Canz. mpp.

Dem Ehrwirdigen Wolgelartten Ehrn
M. Wolffgang Amlingen Superintendenten zu Zerbst, Vnsern
besonders guttem Freunde rc."

In der Matrikel von Hohen- und Nieder-Lepte wird[1] in der Reihe der Pastoren Johannes Udreger als der dritte von den vieren genannt, die keine Kirchenbücher hinterlassen haben. Sein Nachfolger, Daniel Zimmermann, ist bereits im März 1597 nach Hohen-Lepte „vociert". In der Nuthaer Matrikel findet sich über Udreger nichts.

Der Umdichter der Psalmen, Bartholemaeus Frencelius[2], aus Cöthen gebürtig, ist 1582 als „ludirector" in Bernburg nachzuweisen[3]: vor wenigen Wochen, schreibt er, sei ihm zum zweitenmal der Rektordienst in Halle angeboten worden; er bittet um seinen Abschied und dankt dem Fürsten für die in den siebzehn Jahren erwiesene Gnade. Er scheint also seit 1565 in Bernburg (wohl im Schulamt) gelebt zu haben. Das Rektorat erhielt er im Jahre 1576. Zehn Jahre später unterschreibt er die anhaltische Bekenntnisschrift De cena Domini als M. Bartholemaeus Frencelius scholae Bernburg: Rector. — Im Jahre 1567 hatte er dem Fürsten Joachim Ernst zur Geburt des Prinzen Johann Georg gratuliert[4]; im gleichen Jahre erscheinen seine Odae sacrae. Im Jahre 1571 will er dem Fürsten Gedichte (carmina gratulatoria) widmen; 1587 erscheinen seine Idyllia sacra in Wittenberg, 1591 drei Bücher Odarum sacrarum[5].

Eine Würdigung seiner Verdienste um das Bernburger Schulwesen findet man auf S. 12f. der 1912 in Bernburg erschienenen Schrift von R. Köhler: „Die Entwicklung der Bernburger Stadtschule zum Herzoglichen Karlsgymnasium".

Ein Blick auf die Grundlagen des geistigen Lebens im Anfange des 16. Jahrhunderts zeigt, daß zunächst eine in das Ernste schattierte Strömung des Humanismus Richtung und Ziel angeben sollte. Bald genug jedoch wurde dieser Strom von

[1] Nach Mitteilung des Pfarramts in Nieder-Lepte.
[2] Auch die Daten über Frencelius (Frentzel) verdanke ich der Güte des Herrn Dr. Wäschke.
[3] H. H. zu Zerbst, Korresp. Fr.
[4] H. H. zu Zerbst, Korresp. Fr.
[5] Über seine gelehrten Schriften gibt Beckmann: „Historie des Fürstentums Anhalt" II. 7, 338 Auskunft.

der mächtigen Bewegung einer andern aufgenommen und mitgerissen. In schweren Kämpfen hatte Luther die Kraft gewonnen, die Schleusen aufzureißen, den in tausend Herzen verhaltenen Drang nach lichter Weite freizugeben. Er selbst sah klar, daß die Sache des Evangeliums nicht ohne „Tumult, Ärgernis und Aufruhr" ausgeführt werden könne; aber entscheidend für ihn mußte sein, daß der von ihm ausgehende Impuls mit dem Sehnen und dem innern Ringen seines Volkes zusammenfiel. Sein gesundes Lebensgefühl brauchte Gegner, die von außen angriffen, nicht zu scheuen; der gefährlichere Feind erwuchs ihm später in den Reihen der Seinen: die Verweichlichung seines Willens, oft verbunden mit orthodoxer Starrheit im Einzelnen, und die Verwässerung seiner Ideen. Die Ablösung des Individuums durch die Vielen gibt der Zeit, in die uns der Zerbster Fund führt, das Kennzeichen. Nach seiner Tat der Bibelübersetzung macht sich die Schar der Meistersänger und Geistlichen daran, das ganze Buch oder seine Teile in Strophen umzugießen mit dem ausgesprochenen Zweck der Lehrhaftigkeit: so, meinte man, und in Einkleidung von Melodien[1] lasse sich „das Wort" am besten auswendig behalten. Namentlich die Gedankenwelt der Psalmen mußte sich in das Prokustesbett der Lyriker[2] von Paul von Spretten (Speratus) an über den mit Joachim von Burck in enger Verbindung stehenden Ludwig Helmbold bis hin zu dem nicht mehr an Luther, sondern an französische Muster angelehnten Ambrosius Lobwasser fügen. Die selbständige geistliche Dichtung besann sich nur selten auf Luthers Sprachgewalt und Ausdrucksknappheit: schon im 15. Jahrhundert gern an der Krücke volksläufiger Lieder einhergehend, bleibt sie auch später bis auf schöne und bekannte Ausnahmen[3] gern in der Abhängigkeit von Vorlagen, die sich ihr in Psalmen, lateinischen Hymnen und Sequenzen und weltlichen Liedern bietet, unter deren Versmaß und Melodie sie sich verbreitet. Die Zerklüftungen unter den Theologen — und Theolog war jeder Lehrer, fast jeder Bürger — werfen schwere Schatten auf das Bild des Geisteslebens im zu Ende gehenden 16. Jahrhundert[4].

Auch die Musik dieser Zeit steht, in weniger stark die Ursachen aufzeigender Färbung allerdings, unter dem Zeichen des Kampfes. Ob aber in der Loslösung der Einzelstimme aus dem für „den korporativen Geist des Mittelalters so charakteristischen" Geflecht der Polyphonie der Ausdruck höchster persönlicher Freiheit, wie Prüfer[5] will, erkannt werden darf, ist füglich zu bezweifeln: für die Freiheit der Stimmerfindung ist mehr, als der akkordische Satz und die Kadenzierung nach Dur und Moll, die polyphone Gestaltung in den alten Tonarten Gewähr, und die Herausarbeitung des zeitlichen Musikgeschehens in eine scharf umrissene Form mußte mehr und mehr im Schematismus versanden. Der Kampf der Starken gegen die Poly-

[1] Vgl. den unter Nr. 3 wiedergegebenen Teil der Vorrede Reuschs zu seinen Psalmen von 1551.

[2] A. Koberstein: „Geschichte der deutschen Nationalliteratur", 6. Auflage von K. Bartsch, Leipzig, I (1884), S. 379 kennt neunzehn Namen von Umdichtern des Psalters.

[3] Darunter Nicolaus Decius' „Allein Gott in der Höh sei Ehr", Cyriacus Spangenbergs: „Erhalt uns Herr bei deinem Wort", Lieder, wie „Wachet auf, ruft uns die Stimme" und „Wie schön leucht uns der Morgenstern" von Philipp Nicolai und manche andere.

[4] Kein Zeitalter, selbst das des ausgehenden 13. Jahrhunderts nicht, wo der Verfall des Rittertums den Stoff darbot, ist so reich an satirischer Literatur wie dieses.

[5] A. Prüfer: „Untersuchungen über den außerkirchlichen Kunstgesang in den evangelischen Schulen des 16. Jahrhunderts". Diss. Leipzig (1890), S. 2.

phonie führte zu ihrer Aufhebung in der Monodie; das verzweifelte Festhalten an ihren Gesetzen bei doch schon geänderter Willensrichtung scheint ein Paktieren mit dem noch immer mächtigen Gegner und, im Ganzen gesehen, Schwäche zu bedeuten. Wir glauben, die Auswirkung lutherischer Art und Kunst erst in der Polyphonie Johann Sebastian Bachs erkennen zu können.

Der in Zerbst aufgefundene Stoff ist nun bei allem Wert, der einzelnen seiner Teile zuerkannt werden muß, schon der Menge, aber auch seinem Inhalt nach nicht geeignet, das Musikschaffen in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in eine neue Beleuchtung zu rücken; wir erhalten vielmehr nur einen Querschnitt aus ihm, dessen Beschreibung hier versucht werden soll. Seiner Einordnung im Einzelnen nach technisch-konstruktiven Gesichtspunkten treten in so ferne Schwierigkeiten entgegen, als es trotz aller Vorarbeiten besonders für die deutschen Meister an systematisch angelegten und behandelten Materialsammlungen[1] noch fehlt, die alle Adern bloßlegen und die Verfolgung ihrer Verzweigungen gestatten.

In zwei Hauptadern verläuft das Musikgeschehen des 16. Jahrhunderts. Die eine führt altes Gut mit sich, ihre Richtung findet ihre klassische Formulierung noch durch Glarean[2]; der neuen Tracht der andern war schon durch theoretische Erörterungen des Ramis, besonders aber des Gafurius[3] der Weg bereitet. Die ältere Observanz, durch den jüngeren Theoretiker vertreten, begreift die Zusammenklänge als Resultate der horizontalen Linienführung; die durch die älteren Lehrer vorbereitete, als Ganzes aber jüngere Auffassung geht vom Zusammenklange, von der Harmonie aus und sucht die Linienführung unter ihren Fortgang zu ordnen. Die Stellung Glareans zu Gafurius ist geradezu ein Symbol für das Weiterleben der älteren im Schoße der neuen Anschauung auch in der Praxis. Die Gliederung des Stoffes geschieht im kontrapunktischen Stil durch das Nacheinander, im harmonischen Stil durch das Miteinander der Stimmen: hier, am Beginn des 16. Jahrhunderts, ein Meister wie Adam Rener[4], der homophone Gestaltung auch in jenen Episoden im dreiteiligen Takt, wo sie sich sonst gern einnistet, fast ganz ausschließt, — dort der Choral der Protestanten mit der unter dem Druck der Mitwirkung der Gemeinde sich ausbildenden gleichverlaufenden Messung aller Stimmen. In der Mitte zwischen diesen Polen steht die allgemeine Musikübung in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, stehen, einmal mehr hierhin, einmal mehr dorthin geneigt, die motettenhaften und die madrigalesken Formen, die uns im Zerbster Funde vorliegen.

Von ihren Komponisten hält Joachim von Burck sich mit größter Entschiedenheit in der Nähe des protestantischen Chorals: in seinem unter Nr. 7 aufgeführten Bewillkommnungsliede ist die Melodie mit ihrer vielgestaltigen Rhythmik in die Oberstimme gewandert, von der die andern Stimmen abhängen sowohl im Hinblick auf ihr rhythmisches Leben, das in engem Anschluß an das der Melodieträgerin verläuft,

[1] Es wäre schade, wenn über neuen Zielen und der Erweiterung des Gesichtsfeldes die Aufgabe, solche Sammlungen planmäßig herzustellen, geringschätzig abgetan und aus dem Auge verloren würde; man müßte, will man nicht allen Boden unter den Füßen verlieren, eines Tages zu ihr zurückkehren: der Weg zur Höhe der Synthese führt nun einmal durch die Niederung der Analyse.

[2] Dodekachordon (1547).

[3] Musica practica (1496), lib. III. c. 10—11.

[4] Beispiele für seine Schreibweise im 2. Heft des 2. Jahrgangs (1920) des „Archiv für Musikwissenschaft", S. 234 f.

wie auch bezüglich des musikalischen Satzes: da der Baß durchaus den Grundton eines von dem jeweiligen Einzeltone des Diskant geforderten Dreiklangs ergreift, und den Mittelstimmen kein anderer Weg bleibt, als den Dreiklang zu vervollständigen, oder einen seiner Töne zu verdoppeln, so kann man von Stücken dieser Art sagen, eine Melodie sei in ihnen harmonisiert. In der reinen Polyphonie war der Satz Note gegen Note seit Langem bekannt und als Stilmittel im Dienste der Ausdrucksübermittlung geschätzt. Seine Lösung von dieser Ausdrucksbedeutung und seine Anwendung auf kleine selbständige Formen entsprang dem Wunsche des Humanismus, die Gedichte des Horaz nach dem antiken Muster — man stellte sie sich in mehrstimmig-gehobener Rezitation vorgetragen vor — wieder zu beleben[1]. Die enge Bindung, der in ganz gleichem zeitlichen Fall sich bewegenden Stimmen an die Länge und Kürze des klassischen Metrums bedingte eine Loslösung vom musikalischen Takt, dem in der Polyphonie schon aus Gründen der Aufführungspraxis eine gewisse Bedeutung zuzumessen ist, eine Loslösung, die, aus dem Choral der alten Kirche schon bekannt[2], sich dann in den Psalmenkompositionen des Statius Olthof[3] wiederfindet, und die aus der Schule, wo im Sprachunterricht die Skandierung zu Ungunsten der Betonung überwog, sich in das musikalische Leben, soweit es nicht unter den Begriff des Figuralgesangs fällt, verbreitete. Joachim von Burck sehen wir mitten in dieser Bewegung[4], und seine Beteiligung an ihr blieb nicht ohne Einfluß auf die in Rede stehende Komposition. Die Aufgabe alles Eigenlebens in den unteren Stimmen, der Ausfall jeder Art von imitatorischer Arbeit hat zur Folge, daß die Melodie, nur unbeeinflußt von Rücksichten auf in ihrer Nähe sprießendes Leben, gewisse Formschemata herausarbeitet, deren Keimzelle in dem Abhängigkeitsverhältnis der frühen einstimmigen Gesangweise von ihrem Text, deren Vorbild in den unter ähnlichen Bedingungen zu Stande gekommenen Liedformen und besonders im Madrigal des 16. Jahrhunderts zu suchen ist. In unserm Falle zeigen sich zwei gleiche viertaktige Gebilde mit verschiedenen, doch den gleichen prosodischen Gesetzen unterliegenden Textzeilen, die beiden Stollen, und ein nicht zu wiederholender Abgesang von der doppelten Länge des Stollens.

Ganz ähnlich in Satz und Aufriß sind diesem Stücke die Lieder „Wer sollt doch nun nicht fröhlich sein“ und „Der Zacharias ganz verstummt“, die Nummern 9 und 18 der „30 geistlichen Lieder von 1594[5], die sich, wie jenes, dem die Mittelstimmen durch Ziffernschrift anzeigenden monodischen Stil stark nähern. Auch in den „Zwanzig deutschen Liedlein“ von 1575[6] finden

---

[1] Vgl. die Aufsätze R. v. Liliencrons in der „Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft“ III (1887) S. 26, VI (1890) S. 311 (Schuldrama), IX (1893) S. 246, die vortreffliche, schon genannte Arbeit A. Prüfers und ihre Besprechung durch Liliencron in der Vierteljahrsschrift VII (1891) S. 126.

[2] Dagegen: H. Riemann: „Handbuch der Musikgeschichte“ I_2 (1905) S. 11, 12.

[3] Vgl. B. Widman in der Vierteljahrsschrift V (1889) S. 290.

[4] Seine Beteiligung an Helmbolds Crepundia sacra (1577, 1596, 1626) und den Odae sacrae (1587, 1596, 1626) s. Prüfer S. 36 u. 41.

[5] Neugedruckt als Nr. 22 und Nr. 23 in G. Reblings „Sammlung deutscher evangelischer Kirchengesänge des 16. und 17. Jahrhunderts“, erschienen 1862 als Tom. XI der Musica sacra (nach dem Berliner Verleger von R. Eitner in seinem „Verzeichnis neuer Ausgaben alter Musikwerke aus der frühesten Zeit bis zum Jahre 1800“ mit Bock bezeichnet).

[6] Neugedruckt von R. Eitner im 22. Bande (Jahrgang 24, 1898) der Publikationen der Gesellschaft für Musikforschung.

Fr. Commer druckt aus dieser Sammlung von 1575 zwei Stücke als Nr. 1 u. 2 seiner 1870 in Berlin erschienenen „Geistlichen und Weltlichen Lieder für drei, vier, fünf und sechs Stimmen aus dem 16.—17. Jahrhundert“ neu.

sich ganze Stücke im schlichten Satz Note gegen Note (z. B. Nr. 7); daneben zeigt sich ein einfach akkordischer Satz, der, leicht mit Vorhalten geziert, doch von selbständigen Regungen der freien Stimmen noch Kunde gibt (Nr. 8); dann wieder wird kontrapunktische Behandlung wenigstens in der ersten Hälfte (Nr. 1, 15), oder gar (Nr. 19) im ganzen Stück durchgeführt.

Steht Joachim von Burck also in jener Strömung, die in Lukas Osiander 1586 ihre nun auch betonte Ausprägung erhalten sollte, so erkennen wir in einem auf dem unter Nr. 8 beschriebenen Einblattdrucke bewahrten, ebenfalls zur Aufnahme vieler Textstrophen bereiteten Liede eines ungenannten Meisters bei aller Ähnlichkeit im äußeren Gehaben ein Verfahren, das dem des Bruck entgegengesetzt ist und eine Erinnerung an alte Zeiten wachruft. Hier findet sich nämlich die deutlich, nach der ersten Distinktion sogar durch eine größere Pause gegliederte Weise in einer Mittelstimme, dem Tenor. Verläuft der Satz auch im Prinzip Note gegen Note, so geben doch Vorhalte und gelegentlich auftretende Auflösungen des starren Melos in kleine Fiorituren Kunde davon, daß in dem Bewußtsein des Komponisten das Andenken an eine anders geartete Technik, so weit er sich auch praktisch von ihr entfernt hat, noch nicht ganz geschwunden war. Auch hier haben wir zwei gleich gebaute Stollen, denen ein Abgesang entspricht, dessen letzte Hälfte zu wiederholen ist.

Aus der gleichen Anschauung heraus schuf Johannes Uthdreerus seine sieben im Anhang der Beschreibung behandelten Bußpsalmen vom Jahre 1581. Der 38. Psalm führt den cantus firmus „im Ton: Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ" im Tenor durch; auch ihn begleiten die übrigen Stimmen prinzipiell Note gegen Note; aber auch hier sind in Vorhalten und Versuchen, die kontrapunktierenden Stimmen rhythmisch zu beleben, die Spuren einer einst allgemein giltigen Technik noch zu erkennen. Hier, wie im Falle des ungenannten Meisters haben wir es offenbar mit Persönlichkeiten zu tun, die in der Stille eines zurückgezogenen Lebens die überkommene Lehre, deren Zwischenstellung und dadurch bedingte Unsicherheit sie nicht erkannten, getreu weiter pflegten, während die allgemeine Entwicklung schon neue Ufer gewonnen hatte.

Eine höhere Musikanschauung spricht aus der zweiteiligen Motette des Fabian Jünger und dem unter der gleichen Nr. 5 angezeigten Satze des Johann Baptista Serranus, beide vom Jahre 1568.

Jünger führt einen einfachen, in der Melodieerfindung nicht gerade Genialität, in der Stimmführung keine größere Geschicklichkeit verratenden Satz vor, der aber an einigen Stellen von wärmerem musikalischen Empfinden zeugt. Das Bemühen, am motettischen Stil festzuhalten, ist unverkennbar. An den besseren Beispielen seiner Zeit gemessen zeigt das Stück bei dem Bestreben, im Sinne kontrapunktischer Führung zu formen, doch schon den Verfall der Kunst der Linienführung: namentlich der rhythmische Puls der Linie hat aufgehört zu schlagen; die isometrische Messung der Minima hat sich durchgesetzt: ihre Wiederangabe auf der gleichen Tonstufe benimmt der Linie ihren Schwung und ihre Grazie. In der Einleitung der Sätze die beharrlich an der Nachahmung festhält, macht sich gelegentlich schon tonale Beantwortung des Themas geltend. Die im Verlauf des Stückes auftretenden längeren oder kürzeren Motive entpuppen sich dann und wann als aus dem Druck der augenblicklich vorhandenen Situation geborene Füllstimmen, deren Einführung indes recht geschickt geschieht. Die Formung im Großen zeigt eine sicher gestaltende Hand. Das Be-

streben, dem Inhalt des Textes gerecht zu werden, führt im zweiten Teil zu einem schönen Höhepunkt auf dem Worte „gewaltig“, an den sich der auf Motettenart eingeleitete Schluß wirkungsvoll angliedert.

Von ähnlichem Charakter — Anfangsnachahmung mit tonaler Behandlung der Antwort, Aufgabe imitatorischer Technik im Verlauf des Stückes, Herausstellung der isometrischen Bewegung — ist die Komposition des Serranus; nur greift auch dieser Meister bewußt auf eine alte Praxis zurück, indem er der Bewegung der andern Stimmen einen cantus firmus im Tenor zu Grunde legt, eine kurze, einprägsame, in zwei Hälften zerfallende Melodie, welche zweimal vorgetragen wird; ihre Teile sind durch Pausen von einander getrennt. Die Umspielung der Weise wird das zweite gegenüber dem ersten Mal leicht verändert. Die Kadenz wird grundsätzlich mit Heranziehung des Unterdominantklangs vor dem der Oberdominante, manchmal auch mit Doppelalterierung benachbarter Töne im entgegengesetzten Sinne als sogenannte „Chansonklausel“[1] gebildet.

Hermann Finck, von dem in Drucken hauptsächlich Beispiele der hier (Nr. 4) vorliegenden Gattung, der Epithalamien, erhalten und von R. Eitner[2] neu gedruckt sind, hat den in dem Hochzeitsgesang für Carl von Anhalt von 1557 verwandten Text „Semper honorabile“ in dem gleichen Jahre noch einmal, und zwar für fünf Stimmen gesetzt zur Feier der Verehelichung des Johannes Schramm und der Jungfrau Johanna[3].

Es ist ein Zeichen für Fincks Gestaltungskraft, daß beide Kompositionen nicht nur keine thematischen Bezüge haben, sondern auch ihrem Charakter nach aus verschiedenen Welten stammen: der fünfstimmige Satz, vom Juni datiert, fließt in sanft bewegten Wellenlinien dahin; der für den Mai bestimmte, doch also wohl auch früher entworfene sechsstimmige Satz im ersten Thema einen punktierten Rhythmus durchführend, zeigt zu Beginn wenigstens in sprunghafter Melodiebildung und in sich auftürmenden Engführungen mehr stolze Pracht. Wenn das bürgerliche Hochzeitslied lyrisch anhebt und verklingt, so ist das fürstliche gedrängter Kraft voll und namentlich am Anfange eher dramatisch gehalten als lyrisch. Damit bekommt das Bild Hermann Fincks einen neuen Zug: pflanzt sein Kontrapunkt im Ganzen die beste Überlieferung fort, so zeigt er hier daneben die Neigung zu scharf rhythmisierten Sprüngen: er wird charakteristisch. Im Verlauf des durch Pausen genügend aufgehellten Satzes macht der Komponist von allen technischen Mitteln seiner Zeit, freiem Kontrapunkt, strenger und weniger gebundener Nachahmung, auf kurze Strecken auch von der Homophonie, Gebrauch. Sichtlich sucht er das Zusammengehen zweier Stimmen, im vielstimmigen Satz schwer zu umgehen, hintanzusetzen. Die Verwendung der Cambiata erhöht den Reiz der Melodieführung. Im Hinblick auf die formale Gestaltung der zweiteiligen Motette fällt auf, daß nach der Durchführung eines mittleren Gedankens im zweiten Teile mit dem durch alle Stimmen weitergegebenen Worte »propterea« der Hauptgedanke des ersten Teils: »Semper honorabile«, nun aber in anderer Stimmanordnung, wiedergebracht, also die in der Motette hier vielleicht zum erstenmale erscheinende Form ABA, und zwar in den größten Abmessungen, geschaffen wird[4].

[1] Ausdruck von Th. Kroyer.

[2] Im 8. Bande (1879) der Publikationen der Gesellschaft für Musikforschung, auf S. 84 f.

[3] In fünf Stimmbüchern bei Rhaus Erben gedruckt; Exemplar in der Bibliothek des Gymnasiums zu Brieg.

[4] Leider ist der Satz durch Druckfehler stark entstellt.

Ist Finck in seiner Anschauung, als Meister des Ausdrucks modern, so sind in seiner Technik die Fäden, die ihn an eine, wir müssen sagen: gute Vergangenheit knüpfen, deutlich zu erkennen. Ihm gegenüber ist Leonhard Lechner der Typ des durchaus modernen Künstlers. Wenn er am Alten festhält, so tut er das nicht, um es zu übernehmen, sondern, um es neu zu formen. Die Höhe, auf der sich sein sechsstimmiger Panegyricus vom Jahre 1582 befindet, ist aber darüber hinaus der Größe seiner künstlerischen Persönlichkeit zuzuschreiben. Diese Größe bedeutet nicht ohne Weiteres ursprüngliche freieste Verfügung über alle vorhandenen Mittel, die oft auch vom Genie erarbeitet werden muß. In unserm Falle scheint allerdings die Natur verschwenderisch gewaltet zu haben, denn hier ist vom Schweiß der Arbeit auch nichts zu verspüren; das Material wird anscheinend von sich aus unter den Händen des Meisters geschmeidig und fügt sich ohne Widerstand in die von ihm gewollte Form. Die spielende Beherrschung aller Künste des Kontrapunkts wird besonders deutlich im Anfange der Komposition offenbar, wo sich die beiden Diskante gegen die Gruppe des Alt und der beiden Tenore zusammenschließen: der Alt beginnt mit einem vom ersten, dann vom zweiten Tenor in Nachahmung aufgenommenen Motiv, das sich als Kontrapunkt zu dem Hauptgedanken erweist; dieser Hauptgedanke, eine vom d'' zu a' sich herabsenkende, wohlgegliederte Tonleiter ist dem ersten Diskant zuerteilt und wird von ihm wiederholt; in den Raum zwischen beiden Wiederholungen schiebt sich mit dem Vortrage des gleichen Gedankens der zweite Diskant; vor Beendigung des ganzen sich über den in Nachahmungen der kontrapunktierenden Stimmen wölbenden Komplexes fällt der Baß ein und trägt den Hauptgedanken in seiner Umkehrung vor. Auch die imitatorisch gehaltene Einleitung des zweiten Teils beschäftigt Thema und Kontrapunkt zugleich, deren Wiederaufnahme mit Vertauschung der Stimmen, im doppelten Kontrapunkt, und in der Transposition erfolgt. Solchen im eminenten Sinne horizontal gedachten Eingebungen stehen Stellen gegenüber, die mehr, als wir an andern Meistern, einzig Burck ausgenommen, zu beobachten Gelegenheit hatten, geradezu unter der Botmäßigkeit harmonischen Empfindens erfunden wurden. Steht Lechners kontrapunktische Linie unter den Gesetzen seiner Zeit, entwickelt sie sich gern isometrisch — diese homophonen Stellen sind es, die der Meister mit dem Reiz seines außerordentlich geschärften rythmischen Empfindens ausstattet. Die Anforderungen des in seiner Reizbarkeit so modernen Künstlers an die Schlagfertigkeit der Sänger setzen anders als im niederländisch-kontrapunktischem Sinne geschulte Chöre voraus: eine Schulung, die für Ausführende und Erfinder am neuen Madrigal gewonnen worden war. — Erscheint einmal ein Melodieglied, von dem wir sagen möchten, es sei nicht organisch, sondern unter dem Druck der andern Stimmen erwachsen, sofort wird es von einer andern Stimme nachahmend aufgenommen und so durch den Schein der Notwendigkeit legitimiert (21, Ten. I, Ten. II, Baß). Die Nachahmung selbst wird ganz frei gehandhabt, oft durchgeführt, oft nur angedeutet. Die Gedrängtheit in der Folge ihrer Einsätze verrät ein lebhaftes, ja heftiges musikalisches Temperament, dem auch die Minima zu schwerfällig ist, die nun in Semiminimen und Fusen gespalten erscheint. Die Teilung der sechs Stimmen etwa in zwei Chöre durch Parallelnehmen von je zwei Stimmen wird fast ganz vermieden: sechs reale Stimmen bilden den Satz. Der Schluß des ersten Teils vollzieht sich hinweisend auf den zweiten Teil und ihn anknüpfend auf der Dominante. Scharfe

Gegeneinanderstellung von alterierten Tönen — im Verlauf einer Brevis hören wir (20/21) z. B. die Töne h, fis, es — verleiht der Farbe des Ganzen einen schillernden Glanz.

Charakteristisch für den Kampf, den auch sein großer Lehrer Orlando di Lasso (man kennt den merkwürdigen Ausgang) zu bestehen hatte, für den Kampf zwischen dem Festhalten am ererbten Gut und dem mächtigen nach Gestaltung drängenden Impuls der eigenen Musikalität ist eine im zweiten Buche der Sacrarum cantionum von 1581 gedruckte[1] herrliche Motette Lechners, in der sich Kontrapunkt, Nachahmung in allen Formen, Hoketus[2] und Homophonie ein Stelldichein geben, und die die einleitende klassisch-ruhige Bewegung über die Forderung des Textes hinaus in eine Lebhaftigkeit steigert, die ein zuvor in den beiden Oberstimmen zu Gehör gebrachtes Motiv von nicht einmal besonders prägnantem Ausdruck über den Brevisnoten des Basses in der turbulentesten Weise unter Benutzung aller Mittel einer hochentwickelten Technik zu den Textworten „das ewig selig leben" durcheinanderwirbelt.

Die Bewußtheit im Aufgreifen volksmäßiger Formen und die oszillierende Lebhaftigkeit seiner Darstellungsart lassen uns in Lechner einen Künstler von spezifisch romantischer Eigenart erkennen. Etwas von diesem Geiste, wenn auch in weniger starker Ausprägung, hat Antonius Scandellus in seinem unter Nr. 9 aufgeführten weltlichen Liede: die prickelnde Rythmik der homophonen Stellen. Wenn R. Kade von ihm sagt[3], in ihm sei ein Italiener zum Deutschen geworden, so weist ihm dies Wort seine Stellung richtig an; die Elemente, die seinen Satz vor allem charakterisieren, finden wir vorzüglich bei deutschen Meistern seiner Zeit. Der normale Wert für den Kontrapunkt in dem vorliegenden Liede ist die gleichmäßig dahinschreitende, oft sich in Wiederholung auf der gleichen Tonhöhe erschöpfende Semibrevis. Die Nachahmung, im Anfange des Stückes stark ausgeprägt, verliert in seinem Verlauf mehr und mehr an Charakter: die Stimmen beugen sich den Gesetzen der Harmonie; Melodieschritte, die eine verminderte Quarte, z. B. gis' c'', aufwärts gehen, lassen sich nur aus harmonischer, nicht aber aus kontrapunktischer Anschauung erklären[4].

Daß der Kontrapunkt bei geringerer rhythmischer Elastizität auch an melodischer Qualität verliere, seine Stimmen leicht zu Füllmaterial herabsinken, zeigt die fünfstimmige Bearbeitung[5] des Chorals „Vom Himmel hoch, da komm ich her", durch Scandellus in der der Einfluß des isometrischen Vortrags des Themas in den übrigen Stimmen besonders deutlich wird. Auch der achtstimmige Satz von ausgesprochen doppelchöriger Anlage, der Dialog[6] aus den „Newe schöne außerlesene Geistliche Deutsche Lieder" von 1575 steht bei überwiegend homophoner Haltung selbst an den imitatorischen Stellen im Bann harmonischer Musikanschauung.

Unter ähnlichen Voraussetzungen baut sich der in den unter Nr. 1 und Nr. 2 beschriebenen Werken erkennbare Stil des Gallus Dreßler auf; nur daß ihm die rhythmische Nervosität eines Scandellus, oder gar eines Lechner fehlt. Dafür entschädigt er den Hörer mit einer urgesunden Kraft im Harmonischen. Aber seine Stimmen hören auf, selbständige Lebewesen zu sein: die eine begibt sich in die Hörigkeit der andern; sie läuft, horizontal gesehen, parallel, vertikal gesehen, in gleicher rhythmischer Bewegung mit ihr. Die melodische Linie verliert das Charakteristikum

[1] Neu gedruckt als Nr. 5 im 19. Bande (1878) von Fr. Commers Musica sacra.
[2] Zweifellos auf dem Einfluß des Madrigals beruhend.
[3] Sb. d. JMG 15 (1914), S. 558.
[4] Terz des Dominantklangs — Terz des Tonikaklangs. Anders verhält es sich bei Umkehrung der Richtung des Schrittes: gegen die Führung c'' gis' ist wegen des in sicherer Aussicht stehenden a' auch vom Standpunkt des Kontrapunkts kein Einwand zu erheben.
[5] Neugedruckt unter Nr. 15 im 19. Bande (1878) von Fr. Commers Musica sacra.
[6] Neugedruckt von Commer als Nr. 16 a. a. O.

des polyphonen Stiles: ihre Geschmeidigkeit im Raum und in der Zeit; sie erstarrt. Die Tonwiederholung wird legitimes Ausdrucksmittel auch da, wo sie nicht, wie etwa im humoristisch gefärbten, auf der Frottole beruhenden Liede, im Dienste eines Ausdrucks steht, der sie fordern könnte. Der Stil der Motette, in Einzelheiten immer noch gewahrt, wird im Ganzen verlassen: man nähert sich nunmehr dem Satz Note gegen Note, der früher nur episodisch aufgetreten war. Der Vorhalt, einst Schmuck des Melos, in dessen Fluß er wie ein Wehr wirkte, wird unter Dreßlers Händen zu einer im rechten Augenblick und sparsam verwandten harmonischen Würze. Die konsonierende Bindung wird, ein aus dem mehrstimmig gesetzten Volksliede bekannter Zug, gern in allen Stimmen zugleich gebracht, wodurch sich das Bild zwar rhythmisch belebt, sie selbst aber ihrer wesentlichen Eigenschaft eines gegen die Bewegung der andern Stimmen gesetzten zeitlichen Verlaufs entkleidet wird. Bezeichnend hierfür und für die Handhabung der Sequenz, die Dreßler im Dienst der Ausdruckssteigerung anzuwenden liebt, ist das Amen, das das dritte und in gleicher Anlage auch das vierte Stück der 16 Gesänge beschließt:



Tritt die Nachahmung an Bedeutung innerhalb des Stückes zurück — am Eingange erhält sie sich noch —, so verliert sie auch, wo sie auftritt, an guten Eigenschaften, was mit dem Hinweis auf die ihrem Wesen nach andre Wege suchende Linienbildung hinreichend erklärt ist: sie wird trocken und hölzern. Dennoch: was an Schönheit im Sinne horizontaler Bewegung verloren geht, es wird reichlich aufgewogen durch die Schönheit vertikalen Zusammenklangs. Dreßlers Satz klingt bestimmt, kräftig und klar.

Sind auch nicht alle seine Sätze in dem Maße, wie der über den Text „Der im Anfang den Menschen gemacht hat" von 1580[2], geradezu dafür geeignet, in Generalbaßschrift wiedergegeben zu werden, so ist doch die Abwanderung der Melodie in die

[1] Das Kreuz vor g in der Vorlage. In dem vierten Stück fehlt das Vorzeichen an dieser Stelle, tritt dagegen nach drei Abschnitten im Diskant auf.

[2] Fr. Commer: „Geistliche und weltliche Lieder . . . aus dem 16. und 17. Jahrhundert". Berlin (1870), Nr. 1.

Oberstimme für viele Stücke, bei denen sich dann auch klarste formale Gliederung ergibt, festzustellen. Die Melodie z. B. des in den 16. Gesängen unter Nr. 4 vorliegenden „Ach Herr in deine hende"[1] liegt im Diskant; die andern Stimmen geben mit ihr und zu ihr einen harmonisch aufgebauten Satz, in den kontrapunktische Elemente: ein vorbereiteter Vorhalt, eine kleine Fioritur, das Einsetzen einer Stimme nach einer Pause zu glattem Fortgange der andern — nur wie zufällig einfließen. Das den ganzen Satz beherrschende: „Ach Herr hülff" — drei Semibreven mit einer Pause in gleichem Wert, in sequenzartiger Wiederholung wirkungsvoll gesteigert und dann im Ganzen wiederholt — hält sich ganz und gar im akkordischen Stil. Diese Wiederholungsgruppe, abgeschlossen durch das über vierzehn Brevistakte sich erstreckende Amen, bedeutet einen entschiedenen Schritt in den Bezirk ausgeglichenen formalen Gestaltens hinein; die erste Hälfte des Stückes ist in dieser Beziehung motettenhafter Art.

Das dritte Stück der 16 Gesänge[2] „Auch bitte ich dich" löst die Anfangsimitation bald durch ein dem homophonen Stil sich näherndes Verfahren ab: die Stimmen schließen sich rhythmisch und melodisch gern paarweise, dann auch zu zwei Paaren in reiner Homophonie zusammen. Eine Stelle — das Wort „leben" liegt ihr zu Grunde — zeigt, daß Dreßler in der Kunst, gut gegliederte Linien zu ziehen, wohl bewandert war, daß also seine Abkehr vom Kontrapunkt in der Hauptmasse seines Werkes bewußt, nicht etwa aus Schwäche geschieht.

Prägt sich, wie im fünften Stücke der 16 Gesänge[3] „Eins bitte ich vom Herren", der motettische Charakter etwas stärker aus, so bleiben doch Thema und Kontrapunkt durchaus in der Isometrie.

Das Fortspinnen einer Linie in Vorhaltsfolgen zeigt sich hier und auch in dem Gesange „Was betrübst du dich meine Seele" (Nr. 7)[4]. Dies Stück gliedert sich im Großen so, daß der letzte Teil des Satzes von einer nicht einmal einen Einschnitt bedeutenden Stelle aus im Ganzen wiederholt und die Wiederholung mit einer Koda — Dreßler läßt gern die andern unter der einen Ton aushaltenden Oberstimme allmählich erst zur Ruhe kommen — angeschweißt wird.

Ein ähnliches Verfahren, eine Form zu gewinnen, wird in dem den Satz Note gegen Note fast ganz durchführenden Liede „Herr, wie habe ich dein Gesetz so lieb" (Nr. 8)[5] versucht.

Wie stark das melodische Fühlen dem harmonischen Denken schon unterworfen ist, möge die Führung der Oberstimme an einer Stelle des unter der Nummer 10 stehenden Gesanges: „Wahrlich ich sage euch"[6] zeigen:



[1] Von Dreßler offenbar in die Außerlesenen Teutschen Lieder von 1580 übernommen und danach von Commer 1870 spartiert.
[2] Rebling a. a. O. Nr. 5, S. 17.
[3] Rebling Nr. 7, S. 25.
[4] Rebling Nr. 8, S. 29.
[5] Rebling Nr. 9, S. 25.
[6] Rebling Nr. 10, S. 40.

Die Ausweichung in eine stark entlegene Tonart war schon im Madrigal vorweggenommen[1]. Das Prinzip der Verkoppelung zweier Stimmen führt zur „paarigen Imitation", die auch in dem zwölften Gesange „Ich bin die Auferstehung"[2] waltet; auch hier vollzieht sich die Nachahmung nicht von Linien, sondern von Bruchstücken davon, Koloraturen in kleinen Werten. Mit Jacob Mailand berührt sich Dreßler in der unverhüllten Übernahme madrigalesken Guts in seine Kirchenmusik:



In dreien seiner Stücke, in Nr. 2, 9 und in dem zweiten Teile von Nr. 13, bewahrt Dreßler noch eine Erinnerung an die alte Tenorpraxis: ein cantus firmus von wenigen prägnanten Noten setzt im Verlauf des Stückes ein und wird so lange wiederholt, wie die andern Stimmen zur Abwandlung ihrer darüber sich entspinnenden Gedanken brauchen.

Das Prinzip der Polyphonie war in der Kunst Josquins und Isaaks auf die größte Höhe gesteigert; eine Weiterentwicklung der Satzkunst schien nur auf dem Wege noch möglich zu sein, den Senfl, Orlando und Palestrina einschlugen, und den wir auch Dreßler hatten betreten sehen, auf dem Wege der Zusammenfassung aller stilbildenden Faktoren unter die Gesetze der Harmonieentwicklung. Johannes Reusch[3] behält im Ganzen die alte Richtung bei; aber ihm gelang die Erfindung eines Verfahrens, das geeignet war, dem polyphonen Stil, wie er sich in der Überlieferung erhalten hatte, noch einmal neues Blut zuzuführen: es beruht auf der äußersten systematischen Ausnutzung der Einfälle, die das Letzte hergeben müssen, was in ihnen steckt. Im Angesicht der Ökonomie, mit der der Künstler seinen Gedankenschatz verwaltet, ist man versucht, das bedeutungsvolle Wort „motivische Arbeit" auf seine Kunst anzuwenden. Nachahmung in allen ihren Formen ist das Konstruktionsprinzip Reuschs, wie manches andern Meisters; sein Besonderes besteht in der Heranziehung von Melodiegliedern, Motiven seiner oft zweiteilig erfundenen Themen, zur Formung des Ganzen. Ist die natürliche Art der Fortspinnung eines Gedankens die Herausentwicklung des Neuen aus schon Vorhandenem, sei es nun durch Anfügung an einen voll ausgesprochenen Gedanken, oder durch Anfügung an den meist prägnanten Kopfteil des Themas, also einen nicht voll ausgesprochenen Gedanken, so kennt Reusch z. B. im 20. Psalm[4] daneben ein Verfahren, in dem sich ein neuer Gedanke vor dem Thema

[1] Th. Kroyer: „Die Anfänge der Chromatik im italienischen Madrigal des 16. Jahrhunderts". Beiheft 4 (1902) der Publikation der Internationalen Musikgesellschaft.

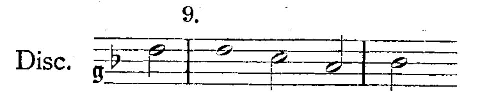
[2] Rebling Nr. 11, S. 43.

[3] Für die Kompositionen Reuschs durfte ich außer eigenen Spartierungen die nach der Dresdener Hs. B. 1276 im Jahre 1874 angelegte, durch die Heranziehung der Zwickauer und der Löbauer Lesarten ihren besondern Wert erhaltende Partitur Otto Kades benutzen, für deren Darleihung ich Herrn Dr. R. Kade in Dresden herzlich Dank sage.

[4] Diskant. Abschn. 117.

entkrystallisiert, was den Schluß auf Mitarbeit des Kunstverstandes, die ja ohnehin in komplizierteren Gebilden nicht wird geleugnet werden können, besonders nahe legt, aber zugleich die Freiheit bezeugt, mit der Reusch über den Stoff verfügt.

Einmal soweit rückwärts gewandt, daß er der sogenannten Landinoschen Schlußformel[2] in seinem Werk Platz gönnt, sieht Reusch, wenn man an die Durchknetung des gedanklichen Stoffes denkt, mit weitem Blick in die Zukunft. Ein sich zufällig im Zuge der Melodie einfindendes Motiv:

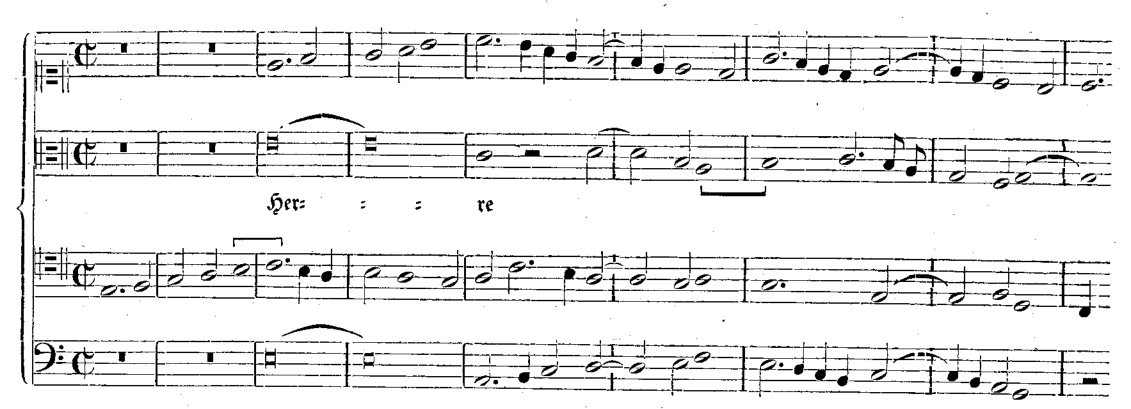


wirkt bestimmend auf die Gestaltung eines Themas:



das zweiteilig angelegt in gleicher Weise abklingt. Seine Bestandteile beherrschen in allen nur erdenkbaren Umformungen und Umgruppierungen den ganzen sich anschließenden Nachahmungskomplex, nehmen aber — und das ist entscheidend für Reuschs Arbeitsweise — von dem folgenden Abschnitt unter Verdrängung der ihn einleitenden neuen Themen wiederum Besitz, wobei sich das Tonwiederholungsmotiv mit dem einer absteigenden Skala zusammenschließt und bis zum Schluß mit dem Terzschrittmotiv dominierend in Geltung bleibt.

Dabei ist, wie besonders der zweite Teil des Psalms zeigt, die Qualität des Kontrapunkts ausgezeichnet: jede Stimme führt ihr eigenes, von der Umgebung anscheinend völlig unbehelligtes Leben und ordnet sich doch dem Ganzen willig ein. Um ein Bild von der Sicherheit und Kraft zu geben, mit der der Meister die Stimmen lenkt und ihrem Ausdruck nach behandelt, sei der Beginn des 79. Psalms hier mitgeteilt:



Die Führung der Außenstimmen in Decimen, seit Obrecht und Senfl[1] legitimes Stilmittel, verschmäht die kontrapunktisch gerichtete Kunst Reuschs[2], die räumliche

[1] A. W. Ambros: „Geschichte der Musik" 3 (1868) S. 70.
[2] Eine kurze, so behandelte Stelle im 128. Psalm, Abschnitt 20.

oder zeitliche Gleichführung ablehnt, gemeinhin. Die Nachahmung wird unter seinen Händen immer freier: so antwortet in dem schönen, nicht zu den gedruckten Psalmen gehörigen, nur in der Dresdener Handschr. überlieferten vierstimmigen Satze „Christus ist vmb vnser sünde willen" von 1549 dem Tenor:



der Alt mit:

und der Diskant mit:

Zuweilen schimmert die Zusammengehörigkeit zweier Gedanken nur noch im Rhythmus durch: die lineare Beziehung geht ganz verloren und es bleibt der freie Kontrapunkt mehrerer nach einander zu Gehör kommender Stimmen. Im allgemeinen ist für Reuschs mit Nachahmungselementen durchsetzte Technik charakteristisch, daß durchaus nicht jedes prominente Motiv die Nachahmung herausfordert, worin wir einen Zug weiser Sparsamkeit in der Verwendung der Mittel erkennen möchten. Ein Satz allerdings, wie der erste Teil des 116. Psalms kann als Typus motettischen Stils gelten: er bildet eine Kette von Nachahmungskomplexen. Die Einführung der Stimmen und die Angliederung von Motivgruppen, eines der schwierigsten Probleme künstlerischer Gestaltung in der Musik, verraten die Hand des Meisters, der auch das in diesem Zusammenhange wichtige Geheimnis der Pause erkannt hat.

Mit Josquins „paariger Imitation"[1] erzielt Reusch im zweiten Teile des 128. Psalms (Abschnitt 27) schöne Wirkungen, wie es denn überhaupt gern die kompakte Masse der Vierstimmigkeit durch Teilung der Stimmen unterbricht. Durch dies Mittel gelingt es ihm, dem zweiten Teile des 116. Psalms eine eigenartige Farbe zu geben, gegen die die auf das Wort „Sey nun wieder zufrieden" einsetzende Vollstimmigkeit mit einem eigentümlich-schönen in Engführung abgewandelten Thema und der sich anschließenden hoketusartigen Behandlung der Stimmen absticht; mit einem Anklang an das zu „Sey nun wieder zufrieden" gehörige Skalenmotiv endet der Satz in innerlicher und äußerlicher Abrundung.

Die Bemühung um die Gewinnung einer geschlossenen Form für die an sich dazu kein Bedürfnis zeigende Motette veranlaßt die Komponisten, wie Dreßler, die Abrundung ihrer Gebilde vom Schlusse her zu versuchen. Auch Reusch, obwohl auf anderem, nämlich mehr motettischen Boden bleibend, als Dreßler, nimmt das Problem in Angriff. Das Gegebene scheint auch ihm die einfache Wiederholung eines geeigneten Schlußabschnittes. Doch kommt er schon dazu, der Oberstimme durch choralartige Fassung (Psalm 120) ein Übergewicht über die andern und damit dem Schluß eine festere Gestalt zu geben; er geht dazu über (Psalm 79), die an ihren Distinktionsenden in Auflösung übergehende Choralweise zu wiederholen und mit verschiedenen

[1] Ein die Sache treffender Ausdruck von Th. Kroyer.

Kontrapunkten auszuzieren, und läßt schließlich einen Note gegen Note gesetzten vierstimmigen Choral aus dem Gewirr des Kontrapunkts erwachsen.

Doch schon das Thema an sich legt Reusch gerne so an, daß seiner ersten Hälfte, der Aufstellung, eine zweite, die Antwort, entspricht; auch im kleinen also der Wille zur Herausarbeitung einer Form.

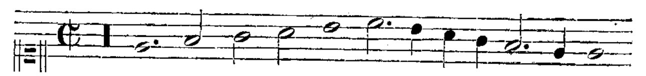
Darüber hinaus ist Reusch aber auch Meister des Ausdrucks: es ist kein Zufall, daß die plötzlich auftretende Stillegung der Bewegung in Homophonie wiederholt in Verbindung mit einer durch das Wort „aber" eingeleiteten Wendung des Textsinnes geschieht. Ein rührender Zug ist der zu dem Worte „gestorben" sich einstellende, geradezu bildhaft das Mitleiden ausprägende, aus der Technik der Niederländer bekannte Terzenabfall in der Motette „Christus ist vmb vnser sünde willen" (Abschnitt 24 f):



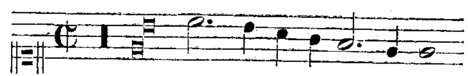
Reusch fehlt ganz und gar die madrigaleske Vielgestaltigkeit des Rhythmus. Seine melodische Linie ist ruhig, bleibt aber durch das Eingreifen am rechten Ort und zur rechten Zeit der andern Stimmen vor Monotonie bewahrt; auch die Baßführung enthält noch viel kontrapunktische Elemente. Reusch erscheint als der gebildete und bewußte Pfleger der Tradition, deren Forderungen er alles Verständnis, natürliche Anlage und eine sehr geschickte Hand entgegenbringt. Mehr als das aber bedeutet die in seinem Werke sich ausprägende gefestigte und scharf umrissene Persönlichkeit[1].

Die Musikbeispiele zu dem Lehrbuch des Orgosinus (Nr. 10), von dem Eitner[2]

[1] Die philologische Behandlung der Überlieferung seines Werkes müßte innerhalb einer die ganze Erscheinung umfassenden Arbeit geschehen. Für heute sei der Blick auf ein Vorkommnis gelenkt, dem gegenüber ich um eine Erklärung verlegen bin. Der Diskant des 79. Psalms beginnt in der Dresdener Fassung von 1548 in getreuer Nachahmung des Tenor mit:



Die Lesart des Druckes von 1551 gibt die Nachahmung auf und lautet:



An eine Extemporierung der Nachahmung durch die Sänger kann Reusch nicht gedacht haben, weil er den Kontrapunkt der veränderten Lage anpaßt. Was mag dem Komponisten bei der Umwandlung der Linie vorgeschwebt haben?

[2] Monatshefte für Musikgeschichte 4 (1872) S. 46. Die hier vorgetragene Meinung, Orgosinus habe als Erster die Solmisationssilbe si angewandt, ist irrig.

weil er durch den Titel verlockt mit zu hohen Erwartungen herangetreten ist, schwer enttäuscht war, hängen mit dem vorgetragenen Lehrstoff nur sehr locker zusammen; wie dies in derartigen, für den Gebrauch im Elementarunterricht zugeschnittenen Büchern oft zu beobachten ist, sind auch hier die Musikbeilagen mehr für die praktische Ausführung durch die Schüler gedacht, als, dem Verständnis oder der Erhärtung der vorgetragenen Lehrsätze zu dienen bestimmt. Die „Fugen" des Orgosinus sind freieste Nachahmungen von Choralmotiven; vom Choral selbst wird nach dem Beispiel der niederländischen Polyphonie das Ende der Distinktion gern in Ketten von kleinen Notenwerten aufgelöst. Ohne künstlerische Qualitäten zu haben, ist der Satz des Orgosinus technisch einwandfrei gestaltet.

Der Gegenstand des Kampfes, den wir im Verlaufe des 16. Jahrhunderts sich entspinnen und sich immer mehr steigern sehen, ist der Kontrapunkt; soweit seine Entscheidung zu der Ausbildung der Technik der begleiteten Monodie führte, ist er oft dargestellt worden[1]. Vom Schicksale der Angreifer und der Verteidiger, soweit sie auf dem Boden der Chormusik bleiben, eine Vorstellung zu geben, hat der zufällig im Zerbster Archiv sich zusammenfindende Stoff, vielleicht ausgereicht. Weniger als Kretzschmar[2] möchten wir die Bereicherung der Polyphonie in diesem Kampfe in der Verbesserung der Thematik sehen, als in den Versuchen, zu einer bestimmten musikalisch-künstlerischen Form zu gelangen; sie, die in Villanellen, Souterliedekens, Chorälen Liedern, aber besonders auch in dem Metrum des Textes folgenden Oden und nach ihrem Muster gebauten Psalmenkompositionen vorhanden war oder sich anbahnte, auf die ihrer Natur nach kein Bedürfnis dafür zeigende Motette zu übertragen. Bestimmend auf diese Versuche wirkte die an sich nichts unerhört Neues darstellende Abwanderung der Melodie in den Diskant, oder vielmehr ihre Festsetzung allein in dieser Stimme, die, wie das Beispiel der Oden zeigt, die Vernichtung alles selbständigen Lebens in den übrigen, besonders den mittleren Stimmen zur Folge hatte; ihr Hörigkeitsverhältnis führt auch in der Motette zu einem Übergewicht der Oberstimme, die nun die aus andern Gattungen bekannten Formen in die Motette, das Ausdrucksmittel des gebildeten Musikers, hineinträgt und ihr einen den Forderungen der Kirchenerneuerung nach klaren, auch dem Manne aus dem Volke überschaubaren Verhältnissen entsprechenden volkstümlichen Charakter aufprägt.

Bekundet sich der Wille zur Form auf diese Weise aus der Richtung von oben, so macht sich unter anderm Winkel gesehen, das Bestreben geltend, die Form auch vom zeitlichen Verlauf aus, also von der Horizontalen her zu gewinnen. Und da ist es natürlich, daß die Abrundung vom Schluß aus sich vollzieht; der Anfang bleibt in der Motette motettenhaft; er wahrt den Stimmen ihre Gleichberechtigung und hält ihre Einsätze zeitlich auseinander, wobei sich als gegebenes Ausdrucksmittel die alte Nachahmung bewährt. An vereinzelte Versuche, die Form von innen heraus, vom Ausdruck her zu gestalten, sei erinnert.

Der Kompromiß, der innerhalb der Motette zwischen dem Konstruktionsprinzip der Polyphonie und der Homophonie eingegangen wird, ist ein Symptom für den

[1] Zuletzt von H. Kretzschmar in seiner (1919) in Leipzig erschienenen „Geschichte der Oper" auf S. 22 und den folgenden.

[2] S. 23.

weiteren Verlauf der Entwicklung: der Kampf bleibt unentschieden. Den Lehren eines Zarlino[1], eines Rameau[2], eines Hauptmann[3] oder Riemanns[4], um nur einige Namen zu nennen, stehen Abhandlungen entgegen von Männern wie Fux[5], Martini[6], Cherubini[7], Bellermann[8], Dräseke[9] und neuerdings Kurth[10]; neben der zeitweise überwuchernden Praxis des Generalbasses erblüht die Kontrapunktik Heinrich Schützens und Johann Sebastian Bachs.

Die formale Versteifung greift auch in das Leben der Melodie über: ihr Profil, einst an die in tausend Lichtern spielende unbegrenzte Fläche bewegten Wassers erinnernd, wird dem in ewigem Eise erstarrten, in scharfer Gliederung dem Auge sich darbietenden Anblick einer Bergkette ähnlich. Aber die Musik ist ihrem Wesen nach mehr eine romantische als eine plastische Kunst.

---

[1] Istituzioni harmoniche (1558).

[2] Hauptsächlich: Traité d'harmonie reduite à ses principes naturels (1722).

[3] Die Natur der Harmonik und der Metrik (1853, 1873).

[4] Hauptsächlich: Skizze einer neuen Methode der Harmonielehre (1880), umgearbeitet: Handbuch der Harmonielehre (1887, 6. Aufl. 1912).

[5] Gradus ad Parnassum (1725).

[6] Esemplare ossia saggio fondamentale pratico di contrappunto (1774—1775).

[7] Cours de contrepoint et de fugue (1835).

[8] Der Kontrapunkt (1862, 5. Aufl. 1901).

[9] Der gebundene Stil, Lehrbuch für Kontrapunkt und Fuge (1902).

[10] Grundlagen des linearen Kontrapunkts (1917).

Leonardus Lechnerus:

Harmonia panegyrica.

Noribergae CIↃ IↃ XXCII.

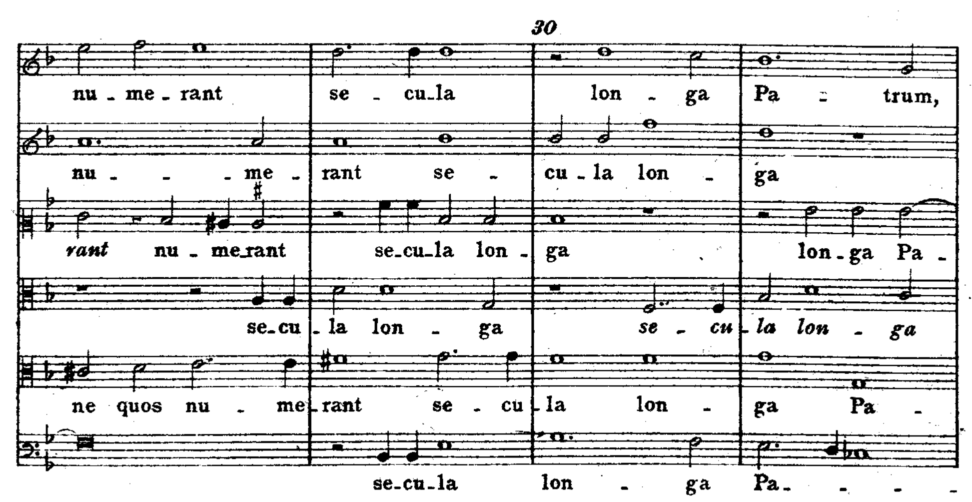





10
pis As - ca - ni - ae stir - pis As - ca - ni -
- ca - - - ni - ae As - ca - ni - ae stir - pis
As - ca - ni - ae stir - pis As - ca - ni - ae
pis, As - ca - ni ae stir - pis As - ca - ni - ae
ae stir - pis As - ca - ni - ae stir -
pis As - ca - ni - ae stir - pis
15
ae stir - pis vir - tus est vir - tus
vir - tus est vir - tus
stir - pis vir - tus est vir - tus est
stir - pis vir - tus est, vir - tus est, vir - tus
- pis vir - tus est vir - tus est
vir - tus est vir - tus
est cla - ra tri - um - phis,
est cla - ra tri - um - phis,
vir - tus est cla - ra tri - um - phis, tri - um - phis,
est, cla - ra tri - um - phis, tri - um -
cla - ra tri - um - phis, Or -
est cla - ra tri - um - phis,


20
Or_di _ ne quos nu_me _ rant
Or_di_ne quos nu _ me _ rant se _ _ cu_
Or _ di _ ne quos nu_me _ rant se _ cu _ la lon_ga,
phis, se_cu _ la, se _ cu_la lon _
_ _di _ ne quos nu_me _ rant se_cu_la, se _
se_cu_la lon _ ga


25
or _ di_ne quos nu _ me_ rant or_di_ne quos
la, or_di_ ne quos nu _ me _ rant, quos
or _ di _ ne quos nu _ me _ rant, or _ di_ ne quos nu _ me _
ga, Or_di_ne quos nu_me _ rant se _ cu_la,
_ cu_la lon _ _ ga Pa _ trum or_di_
Pa_ _ _ _trum Or_di_ne quos nu _ me _ rant


30
nu _ me _ rant se _ cu_la lon _ ga Pa _ trum,
nu _ _ _ me _ rant se _ cu _ la lon _ ga
rant nu _ me_rant se_cu_la lon _ ga lon_ga Pa _
se_cu _ la lon _ ga se _ cu _ la lon _ ga
ne quos nu _ me _ rant se _ cu _ la lon _ ga Pa _
se_cu_la lon _ ga Pa_ _ _ _


35
Et lon - ga se - ri - e Ma - io -
Et lon - ga se - ri - e Ma - io - rum,
- - - - - trum, Et lon - ga se - ri - e Ma - io -
Pa - trum, Et lon - ga se - ri - e, se - ri - e Ma - io -
trum, Et lon - ga se - ri - e, et
trum, Et lon - ga se - ri - e Ma - io -
40
rum, et for - ti - bus au - sis, et for - ti - bus au -
et for - ti - bus au - sis, et for - ti - bus au -
rum, et for - ti - bus au - sis, et for - ti - bus au -
rum, et for - ti - bus au - sis, et for - ti - bus et for - ti - bus au -
for - ti - bus au - sis, et for - ti - bus au - sis
rum, et for - ti - bus au - sis, et for - ti - bus au -
sis, Il - lu - stres ge - nu - it Mar - - - - te
- sis Il - lu - stres ge - nu - it Mar - te
sis, Il - lu - stres ge - nu - it, Il - lu - stres ge - nu - it Mar - te to - ga -
sis, Il - lu - stres ge - nu - it, Il - lu - stres ge - nu - it Mar - te to -
Il - lu - stres ge - nu - it Mar - te to - ga -
sis, Il - lu - stres ge - nu - it Mar - - - te



45

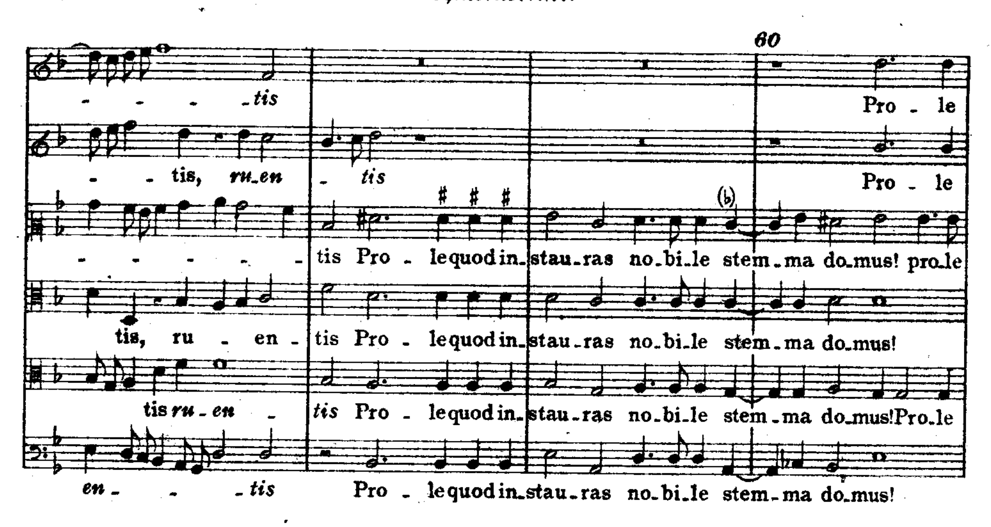
to - ga - que Du - ces. At
to - ga - que Du - ces. At
que Du - - ces. At quan-tum de - cus est, at
ga - que Du - ces. At quan-tum de - cus est, *at*
que, to - ga - que Du - ces. At quan-tum de - cus est,
to - ga - que Du - ces. At quan-tum de - cus est,

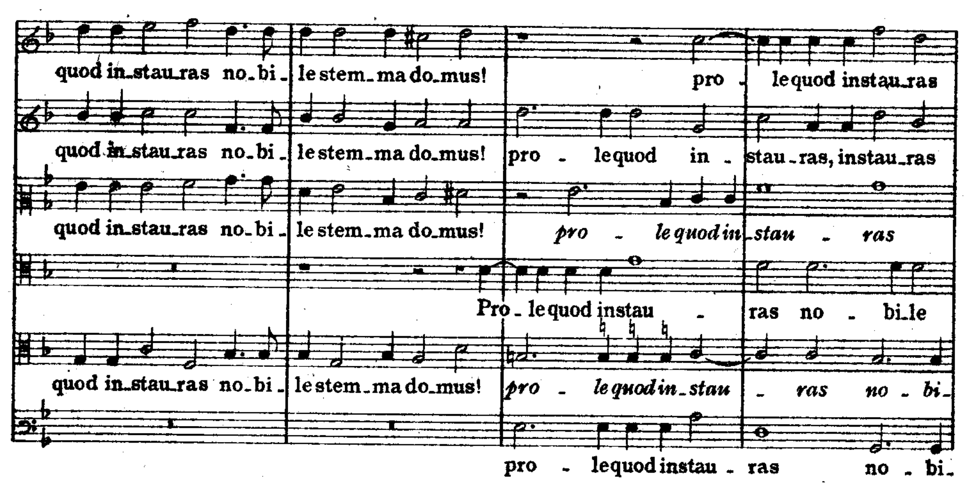
50

quan-tum de - cus est, *at quan-tum de - cus est,* JO - A-CHI-ME ER-
quan-tum de - cus est, *at quan-tum de - cus est,* JO - A-CHI - ME ER -
quan-tum de - cus est, *at quan-tum de - cus est,* JO - A-CHIME
quan-tum de - cus est, JO - A-CHI-ME ER-
JO - A - CHI - ME ER-
at quan-tum de - cus est, JO - A-CHI-ME ER-

55

NE-STE, *Jo - a - chi-me Er-ne* - *ste* ru-en - tis *ru - en* -
NE-STE, *Jo - a - chi-me Er-ne* - *ste* ru-en -
ERNE-STE, ER - NE - STE, ru - en - tis ru-en- - -
NE - STE, ER - NE - STE, ru - en- - -
NESTE, *Jo - a - chi - me Er-ne - ste,* ru - en- - - - -
NE-STE, JO - A-CHI-ME ERNE - STE ru-en- - tis *ru* -


60
- - - - tis Pro - le
- - tis, ru-en - tis Pro - le
- - - - - tis Pro - le quod in-stau-ras no-bi-le stem-ma do-mus! pro-le
tis, ru - en - tis Pro - le quod in-stau-ras no-bi-le stem-ma do-mus!
tis ru-en - tis Pro - le quod in-stau-ras no-bi-le stem-ma do-mus! Pro-le
en - - tis Pro - le quod in-stau-ras no-bi-le stem-ma do-mus!


quod in-stau-ras no-bi-le stem-ma do-mus! pro - le quod instau-ras
quod in-stau-ras no-bi-le stem-ma do-mus! pro - le quod in - stau-ras, instau-ras
quod in-stau-ras no-bi-le stem-ma do-mus! pro - le quod in-stau - ras
Pro - le quod instau - ras no - bi-le
quod in-stau-ras no-bi-le stem-ma do-mus! pro - le quod in-stau - ras no - bi-
pro - le quod instau - ras no - bi-

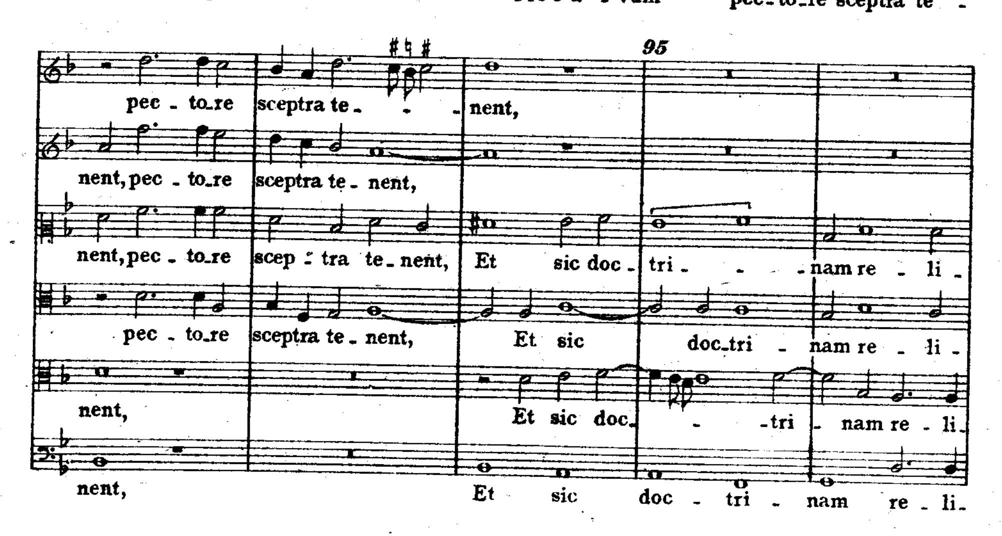

65
no - bi-le stemma do - mus no - bi-le stemma do - mus!
no-bi-le stemma do - mus! no - bi-le stemma do - mus!
no - bi-le stem-ma do- - mus no - bi-le stemma do - mus!
stem-ma do - mus! no - bi-le stemma do - - - mus!
le stem - ma do - - mus! stem - ma do - mus!
le stem - ma do - mus! no - bi-le stemma do - mus!

Secunda Pars.




85
et qui nas_cun _ tur ab il _ la,
qui nascun _ tur ab il_la ab il _ la
qui nascun _ tur ab il_la, nascuntur ab il _ la, et qui nascun_tur ab il _
et qui nascun _ tur ab il _ _ la, ab il _
et qui nascun _ tur ab il_la, ab il _ la, et qui nascun_tur ab il _
et qui nas_cun _ tur ab il _ la


90
Magn_a _ ni_ mo Pro _ _ a _ vûm
Magn _ a _ _ ni mo Pro_a _ vûm pec _ to _ re sceptra te _
la, Magn _ a _ _ ni _ mo Pro_a_vûm pec_to_re sceptra te _
la, Magn _ a _ ni_mo Pro _ a _ vûm
la, Magn_a _ ni_ mo Pro_ _ a _ vûm pec_to_re sceptra te _
Magn _ a _ ni_mo Pro_a _ vûm pec_to_re sceptra te _


95
pec _ to_re sceptra te _ _ nent,
nent, pec _ to_re sceptra te _ nent,
nent, pec _ to_re scep _ tra te_nent, Et sic doc _ tri _ _ nam re _ li _
pec _ to_re sceptra te _ nent, Et sic doc_tri _ nam re _ li _
nent, Et sic doc_ _ tri _ nam re _ li _
nent, Et sic doc _ tri _ nam re _ li _



1) Der folgende senkrechte Strich ist in der Vorlage vorhanden.


115
so - lus qui das fe - li - ci - a re - gna,
so - lus qui das fe - li - ci - a re - gna, De - fen - de As - ca - ni -
so - lus qui das fe - li - ci - a re - - - gna, De - fen - de As - ca - ni -
lus qui das fe - li - ci - a re - gna,
so - lus qui das fe - li ci - a re - - - gna, De - fen - de As - ca - ni -
so - lus qui das fe - li - ci - a re - gna, De - fen - de As - ca - ni -
120
De - fen - de, de - fen - de As - ca - ni - os et re - ge, quae - so, quae - so,
os et re - ge, quae - so, Du - - -
os, de - fen - de, de - fen - de As - ca - ni - os et re - - - - - - ge,
De - fen - de As - ca - ni - os et re - - - - - - - ge,
os, de - fen - de As - ca - ni - os et re - ge, quae - so, Du - ces, quae
os de - fen - de As - ca - ni - os et re - ge, quae - so,
125
Du - ces et re - ge, quae - so, quae - so, Du - ces.
- - ces, et re - ge, quae - so, Du - - - - ces.
quae - so, Du - ces, et re - - - - ge, quae - so, Du - ces.
quae - so, Du - ces, et re - ge, quae - so, re - ge, quae - so, Du - ces.
- so, Du - ces, et re - ge quae - so, Du - ces.
Du - ces. et re - ge, quae - so, Du - - ces.

Die Bearbeitung[1] der Händelschen Rodelinde und ihre Uraufführung am 26. Juni 1920 in Göttingen

Von

Oskar Hagen, Göttingen

Wenn heutzutage von den Werken Michelangelos nur die medicäischen Grabfiguren, die Peterskuppel, das jüngste Gericht und die Fresken der Paulinischen Kapelle, also gerade die Schöpfungen aus seinem letzten Lebensabschnitte zugänglich, alles aber, was die blühendsten und trächtigsten Jahre dieses Großen der Menschheit geschenkt haben, durch zufällige äußere Umstände vor den Augen der Welt verhüllt und unbekannt geblieben wären — vor allem die Deckengemälde der Sixtinischen Kapelle —, würde sich wohl in einem solchen Falle irgend jemand gegen die schleunige Wiederaufdeckung der verborgenen Schätze wehren dürfen, vielleicht mit der Begründung, Michelangelo sei ja doch von Haus aus Bildhauer gewesen und seine Malereien hätten deshalb keinen Anspruch auf weitere Beachtung zu erheben?

Einen derartigen unerhörten Fall braucht sich die Musikgeschichte nicht erst in der Phantasie auszudenken; bei Händel ist er da! Die große Menge kennt von diesem gewaltigen Musikdramatiker eigentlich nur die künstlerischen Erzeugnisse seiner letzten 25 Jahre. Was er vom dreiundzwanzigsten bis fünfundfünfzigsten Lebensjahre vorzüglich geschaffen, das also wodurch er zunächst den internationalen Ruhm der deutschen Tonkunst für die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts begründet hat, die schöpferischen Hervorbringungen seiner besten Manneszeit — das halbe Hundert Opern meine ich —, man kennt es nicht, rechnet nur mit der literarischen Kunde davon als mit einer bloßen Kuriosität und ist deshalb ohne Anschauung von der einheitlichen Persönlichkeit des Musikers Händel und seiner besten Kräfte. Aber obwohl das so ist und obwohl auch in musikgeschichtlicher Hinsicht weder die eigentlichen Vorstufen des Händelschen Chordramas („Oratoriums") noch der Anlaß zu dieser Opern-reformatorisch gedachten Form ohne Kenntnis seiner Opern erkannt zu werden vermag, lehnen sich die wenigen, die etwas von diesen Verhältnissen wissen müssen, gegen jeden Versuch einer Wiederaufführung dieser Musikdramen auf![2] Als genüge das bloße Scheinleben der von Chrysander besorgten Partiturausgaben! Als komme nicht vielmehr gerade in der Musik alles auf das Aufführen und Vormachen an! Verschollene Bilder lassen sich ja zur Not durch die Ausstellung von Kupferstichreproduktionen wieder ins Bewußtsein der Öffentlichkeit einpflanzen. Von einer ausgestellten Opernpartitur wird aber keine Händel-Oper wieder lebendig. Und was bedeutet letzten Endes überhaupt das musikhistorische Ergebnis angesichts der Erkenntnis, daß unserer gegenwärtigen Musikproduktion die engste Fühlung mit dem Geist und den Formen ihrer unendlich viel befähigteren Vergangenheit bitter not tut!

Das ist der ganze Grund weshalb ich, durch die Munifizenz des Göttinger Universitätsbundes getragen, die „Rodelinde" Händels bearbeitet und aufgeführt habe, das ist der ganze Grund, weshalb ich beabsichtige mit der Aufführung Händelscher Musikdramen in den kommenden Jahren fortzufahren. Vormachen muß man derartiges. Der praktische Erfolg, nicht nur die überwältigende Ergriffenheit der miterlebenden Hörerschaft, sondern vor allem die unmittelbar einsetzende warme Teilnahme der verantwortlichen deutschen Opernhausleiter hat schon heute gezeigt, daß das Nachmachen in diesem Falle ganz von selbst kommt.

---

[1] Ein Verleger für das Werk hat sich nicht gefunden. Wäre es nicht Zeit für eine „neue Händelgesellschaft", die analog der „neuen Bachgesellschaft" für die praktische Aufführbeit der Händelschen Werke durch gute Aufführungsausgaben Sorge trägt! — Das deutsche Textbuch allein ist im Kommissionsverlag R. Kuhnhardt, Göttingen (Theaterstraße 23) erschienen.

[2] Vgl. z. B. H. Kretzschmar, Geschichte der Oper, Leipzig 1919, S. 177.

Konzertmäßige Wiedergabe Händelscher Opern würde nicht nur das herrschende unsinnige Vorurteil über die Bühnenunfähigkeit dieser sogenannten „Arienbündel" verstärken, sondern wäre ein herzlich schlechter Dienst an der Gesamtsache Händels. Es wird ja doch letzten Endes darauf ankommen, selbst die durch lange Übereinkunft in den Konzertsaal verbannten Chordramen, wie Belsazar, Herakles, Semele, Saul usw. aus ihrem widernatürlichen Zwitterdasein durch lebendige szenische Darstellung zu erlösen und sie somit ihrer ursprünglichen Bestimmung als Reformopern wieder zuzuführen. Wieviel mehr ist es da notwendig, zur rechtzeitigen Vorbereitung des Bodens für diesen Schritt und zur Beseitigung aller falschen Vorurteile über die wahre Bedeutung des Musikdramatikers Händel, die Opern da wieder hinzustellen, wo allein sie einstmals gewirkt haben, auf die Bühne. Jede Aufführung einer Händelschen Oper wird die umfassendste sinnlich-anschauliche Gegenwart der Handlung zu erstreben haben. Zumal in Deutschland, wo die Ansprüche an den inneren Wert des Textes und an die psychologische Entwicklung der theatralischen Aktion dem 18. Jahrhunderts gegenüber ganz unvergleichlich gesteigert sind, schreibt Rücksichtnahme auf diese Momente das oberste Gesetz für jeden Versuch einer Einrichtung der Händelschen Oper für die moderne Bühne. Beim Textbuch hat die Auswahl der zunächst geeigneten Werke einzusetzen, bei ihm hat die Bearbeitung am kritischsten und sorgfältigsten zu verweilen, auf seine schlagkräftigste und anschaubarste Darstellung kommt alles an. Der Mensch von heute muß durch die Wahrheit der Handlung gebannt und bis zum letzten Aktschlusse festgehalten werden. Das ist nötig, wenn die Händel-Oper wieder kulturelles Allgemeingut der gegenwärtig lebenden Menschheit werden soll. Aus diesem obersten Grunde wäre eine exakte Rekonstruktion der Darbietungen wie sie zu Händels Lebzeiten in der Londoner Royal Academy stattfanden, einfach sinnlos [1].

Im Rahmen der Opern-Textbücher des 18. Jahrhunderts ist die „Rodelinde" des Nicola Haym ein vortreffliches, durch sein Ethos, wie seine präzis charakterisierte und schlagkräftig entwickelte, einfache Handlung hervorragendes Theaterstück [2]. Das damals erwünschte, verwickelte Intrigenspiel hat die Handlung dennoch über Gebühr verwirrt; und die Gewohnheit, jede Szene, gleichgültig ob dramaturgisch bedeutsam oder belanglos, in einer Arie ausklingen zu lassen, hält den erforderlichen Anstieg der Aktion so empfindlich auf, daß es unerläßlich war, sowohl das Gerank der sich überkreuzenden Intrigen energisch zu beschneiden, als auch, an Stelle der sich häufenden und einander koordinierten Akzente eine mehr subordinierende Artikulation des Gesamtdramas durch Hervorhebung wesentlicher arioser Gesänge auf Kosten der dramaturgisch unwesentlichen zu schaffen. Ich bin dabei übrigens weniger nach subjektiver Beurteilung des bloßen Textbuches zu Werke gegangen, als es zunächst scheinen mag. Wenn in meiner Bearbeitung statt der 6 einander mehr oder minder gleichwertigen Personen, scharf gegen einander abgehoben 3 Hauptpersonen, 1 Nebenspieler und 2 ganz untergeordnete Rollen stehen, so ergab sich diese gesteigerte klare Reliefwirkung zum großen Teil schon durch die Auswahl der ariosen Gesänge. Bei Händel sind es im Ganzen (Duett und Chor eingerechnet) 30, die ziemlich gleichmäßig auf die Akte (je 10) und Personen verteilt sind (Rodelinde: 8, Bertarich und Grimwald je 6, Unolf 3, Hadwig und Garibald je 2). Ich habe im ersten Akt 7, im zweiten und dritten je 5 stehen lassen. Davon entfallen aber nun

[1] Ich betone, daß ich ausschließlich von der Handlung und ihren Erfordernissen spreche. Das spezifisch Musikalische wird davon nicht berührt. Gerade, weil man die Trennung der musikalischen und textpsychologischen Ansprüche nicht berücksichtigte, konnte einmal der Fehler begangen werden, daß man auch den vermeintlich gesteigerten akustischen Ansprüchen der Neuzeit durch Neuinstrumentierung alter Musik dienen zu sollen glaubte!

[2] N. Haym hält sich (wie Kretzschmar a. a. o. S. 159 andeutet), z. T. an das Schema des „Lucio Vero" von Apostolo Zeno. Später, in seinem eigenen Pasticcio gleichen Namens hat Händel ja auch das Duett „io t'abbraccio" aus der Rodelinde beibehalten. Es ist aber noch unbekannt, daß Haym, der offenbar eine sehr gründliche literarische Bildung besaß, nicht nur die neuen langobardischen Namen seiner Personen Rodelinda, Bertarido, Grimoaldo, Garibaldo, sondern auch wesentliche Züge zu deren Charakteristik aus der „Geschichte der Langobarden" (liber IV/V) des Paulus Diakonus entlehnt hat.

auf Rodelinde 6, auf Bertarich 5, auf Grimwald 4 und auf Garibald 1; Unolf und Hadwig haben nur kurze rezitativische Partien.

Händel selbst hat bekanntlich seine Arien nicht allesamt vertreten, und man hat schon an deren Text einen leidlichen Gradmesser für die dramatische Bedeutsamkeit, die er ihnen beimaß oder absprach. Diejenigen mit beständigen Vergleichen von Sturm und Ruhe, von der nesterbauenden Schwalbe, der gereizten Löwin, den Schicksalsschlägen in Natur und Leben usw. fallen gewöhnlich ganz aus der psychologischen Struktur der Handlung heraus, während die unmittelbar aus dem dramatischen Moment geborenen wirklich dramatischen Arien nicht nur immer an ihrer Stelle notwendig sind, sondern auch als wichtige Höhe-, ja, als Knotenpunkte des sich entwickelnden Dramas und der mit ihm und an ihm entwickelten Charakteristik der Helden erscheinen. Mit der Aussonderung der unwesentlichen Arien ergab sich aber schon ganz automatisch die scharfe Sonderung wesentlicher und belangloser Personen oder Szenen, und die bloße Dramaturgie vom Standpunkt des Musikers gab der des Libretto-Bearbeiters aufs überzeugendste Recht in allen wichtigen Punkten.

Die Tatsache, daß die Arien und Akkompagnato-Rezitative das musikalische Rückgrat im Händelschen Musikdrama bilden, darf nun freilich nicht zu nachlässiger Behandlung des Sekko-Rezitatives verführen. In ihm rückt die Handlung vorwärts, auf ihn muß das Verständnis des Publikums für die äußeren Vorgänge deshalb stets angewiesen bleiben. Ein „tedio del recitativo" darf nicht aufkommen und braucht es auch keineswegs. Der Sprechgesang in den Opern Händels ist zum Teil erheblich sorgfältiger gearbeitet als der in seinen Oratorien. Sobald intelligente ausdrucksbefähigte Sänger dahinter stehen, wird stets eine erstaunliche Wirkung von diesen Rezitativen ausgehen[1]. Begleitet vom frei improvisierenden Pianisten und dem Solocello, ganz frei im Zeitmaß und, wo erforderlich, sogar ganz arios ausgestaltet, sind bei unseren Rodelinde-Vorführungen einzelne Sekkostellen geradezu zu Höhepunkten des ganzen Abends und jedenfalls zu unvergeßlich bleibendem Eindruck gesteigert worden. Dahin gehören vor allen Dingen Bertarichs Klage vor Hadwig „König Bertarich trug die Krone" (Partitur S. 61 „Bertarido ebbe il trono, ebbe amici, e vasalli") und die Worte, mit denen Rodelinde den wiedergefundenen Gatten n ihre Arme schließt: „du Seele meiner Seele" (Part. S. 67 „se l'alma mia tu sei!"). Natürlich ist von den Rezitativen ebenso wie von den Arien ein erheblicher Teil gestrichen worden. Vielleicht hätte es sich auch empfohlen, den oft steifen und etwas schematischen Text derselben nicht allzu wörtlich beizubehalten, sondern teilweise durch einen neuen, die dramatische Handlung psychologisch leichter verständlich machenden, zu ersetzen. Bei der Rodelinde ist eine derartige Retouche edoch weniger unbedingt erforderlich als bei mancher anderen Oper des Meisters.

Etwas anderes ist es mit dem Platz, den die Rezitative im Schema der einzelnen Akte und Verwandlungen einnehmen. Wenn Händel einen Aufzug unbedenklich mit einem Sekko-Rezitativ beginnt, so tut er das eingedenk der Tatsache, daß sein Publikum sich erst sammeln muß und erst beim Ritornell der Arien wirklich aufmerksam wird. Unser Publikum denkt gottlob anders und erwartet, daß ein Aufzug mit vollem Atem einsetze. Wo also ein Akt notwendig mit einem Rezitativ beginnen mußte, wie z. B. der dritte, da habe ich mit einem Orchestervorspiel begonnen. Ich wählte in diesem Falle das erste Largo und die nachfolgende chromatische Fuge aus dem sechsten concerto grosso G moll. Das hastige, tastende und irrende Wesen dieser Fuge bereitet ausgezeichnet auf die Verschwörerszenen zu Eingang des dritten Aktes (dunkle Gallerie) vor. Die Szenenfolge des zweiten Aufzugs ist umgestellt worden. Statt der von Haym geforderten drei Bilder

[1] Es gibt eine auf das Rezitativ bezügliche sehr beherzigenswerte Bemerkung von Ch. Burney (An Account of the musical Performances in Commemoration of Handel, London 1785, pag. 62) „Recitative, which Englishmen, unacquainted with the Italian language, always wish as short as possible, is thought of such importance, in Italy, that it seems to include the carriage and gestures, as well as elocution of an Opera singer: for when it is said of one, «recita bene», it is understood that he or she not only speaks Recitative well, but is a good actor or actress."

waren auf diese Weise nur zwei nötig[1]. Bertarichs große Siciliana „con rauco mormorio" (Szene 5) leitet den Akt, auch orchestral, trefflich ein. Die Werbung Grimwalds und die Wiedersehensszene zwischen Rodelinde und Bertarich spielen sodann in unmittelbarer Aufeinanderfolge in Rodelindes Gemach. Da das zweite Bild (dritte Szene) nun aber wieder mit einem Sekko begonnen hätte, half ich mir auf folgende Weise. Als Entreakt wird das „Menuet" aus der Ouvertüre, solistisch besetzt, wiederholt. Der Vorhang öffnet sich im Mittelsatz und zu den Klängen des Menuetts wird pantomimisch dargestellt, wie Rodelinde zum Empfange Grimwalds geschmückt, wie das Kind ihr zugeführt wird, wie die Leuchter entzündet werden usw[2]. Die schwermütig resignierte Stimmung des Ganzen ergibt einen wunderbaren Kontrast zu der Jubelstimmung des Wiedersehens mit Bertarich, die nach der Grimwaldszene folgt. So beginnt und endet jedes Bild mit einem ariosen Gesang bzw. einem orchestralen Vorspiel, mit der einzigen Ausnahme des ersten Bildes vom zweiten Akt, das mit dem, freilich arios ausgestalteten, Sekko des Bertarich schließt. Hier fiel die Rolle eines wirkungsvollen Abschlusses dem Cembalisten zu.

Wäre die ganze Aufführung von bloß historischem Interesse getragen gewesen, so hätten die Sänger originalgetreu, d. h. italienisch singen können. Wo es auf das fortgesetzte Verständnis der Worte von Seiten der Zuhörer ankam, wurde die Frage der Verdeutschung zu einer der wichtigsten für den Bearbeiter. Der Reihe nach habe ich verschiedene Opern Händels übersetzt und dabei alle Möglichkeiten methodisch versucht. Am wenigsten entspricht es wohl der doch vor allen Dingen zu erstebenden Übereinstimmung von Wortsinn und ausdrucksvoll deutender Vertonung, wenn man die reine Schönheit der italienischen Diktion nur lesbar und wohlgefällig fürs Auge zu wahren sucht und dabei hauptsächlich auf den Reim achtet.

Meine Übersetzung des „Ottone" ist zwar diesen Weg gegangen. Sie trachtet hauptsächlich danach, ein, soweit die gesangliche Phrasierung es gestattet, möglichst intaktes Bild der originalen Reimordnung zu geben. Als Beispiel stehe hier die erste eigentliche Arie der Gismunda.

La speranza é giunto in porto nè sa più di che temere se tranquillo vede il mar.	Süße Hoffnung, jetzt bist du im Hafen, brauchst nicht mehr vorm Sturm zu zagen, denn beruhigt schläft das Meer.
Sol mancava al mio conforto questa sorte di piacere; ora più non so bramar.	Auch mein Fürchten darf jetzt schlafen, Glück fängt sonnig an zu tagen. Kein Verlangen hab ich mehr.

Die Schwierigkeiten, mehr noch die Gefahren dieser Methode der Übertragung sind leicht einzusehen. Auch wird der Übersetzer oft genötigt sein, um des lieben Reimes willen Bilder einzuführen, von denen die Musik nichts weiß. Einen anderen Weg habe ich deshalb bei der Verdeutschung des „Xerxes" und neuerdings des „Giulio Cesare" eingeschlagen. Hauptsächlich musikalisch interessiert, habe ich mich diesmal bemüht, unter Wahrung des Gesamtsinnes jeder Arie, dem italienischen Text einen deutschen entgegenzustellen, in dem möglichst kein Vokal aus seiner ursprünglichen Stelle verdrängt wird. Als Beispiel zitiere ich zunächst meine Übertragung des berühmten ersten Larghetto (nicht: „Largo"!!) aus dem „Xerxes" und stelle italienische und deutsche Zeilen vokalisch untereinander:

{ Om- bra mai fu
{ O Schat-ten du

[1] Statt des „luogo delizioso" blieb also die Friedhofsdekoration vom Ende des ersten Aktes stehen. Bertarich ist an der Stätte seines Jammers zurückgeblieben. Der Schmerzausbruch vom Ende des vorigen steht der Elegie dieses neuen Aufzugs gegenüber. Entsprechend ist aber die Beleuchtung geändert. Der erste Akt, der am frühen Morgen begann, endet um Mittag. Der zweite beginnt am Abend, Grimwalds Werbung spielt bei künstlichem Licht, also zu späterer Stunde, die Liebesszene mit Bertarich bei Mondschein in der Nacht. Der dritte Akt beginnt in tiefer Nacht und endet im vollen Sonnenlicht des neuen Tages. Die Einheit der Zeit ist so in strengster Weise gewahrt.

[2] Diese pantomimische Szene ist übrigens in meiner Textausgabe nicht angemerkt.

{ di ve-ge - ta -bi - le
{ nie fä-chelt zau-bri-scher
{ ca-ra ed a - ma-bi - le
{ Klar-heit aus tau-fri-scher
{ so-a-ve più
{ sat-te-rer Ruh!

Für den bel canto Sänger hat das unverkennbare Vorzüge, wird zudem auch dem Ausdruck der Affekte zumeist gerecht, ist aber natürlich noch weniger als die erste Methode in allen Fällen ohne empfindliche Veränderung der im Original gebrauchten Wendungen und poetischen Bilder durchzuführen. Man wird sich deshalb nicht konsequent auf ein System versteifen dürfen und zuweilen, wo es im Interesse des musikalischen Ausdrucks geboten scheint, einfach wörtlich und ohne Rücksicht auf Reim und schöne Lesbarkeit zu Werke gehen müssen.

Auf diese letztere Weise bin ich übrigens mit dem Text der „Rodelinde" durchaus zu Rande gekommen. Ich bemerke hier, daß mir leider gerade für diese nur sehr wenig Zeit gelassen war[1]. Zu meinen schließlichen Bedauern habe ich sogar die Gervinusübersetzung (abgedruckt in der siebenbändigen Ariensammlung bei Breitkopf) für einzelne, den Sängern schon geläufige Arien beibehalten und war im übrigen nur bemüht, wörtlich zu übersetzen, sodaß ohne Reimrücksichten der von der Musik ausgedeutete Wortsinn gewahrt blieb, und auf alle musikalischen Ausdrucksabsichten der Rhythmik, Melodik und expressiven Koloratur sorgsam eingegangen wurde. Dabei mußte das Hauptinteresse natürlich solchen Worten zugeleitet werden, in denen wie in einem Symbol gewissermaßen der Stimmungsgehalt der betreffenden Arie kulminiert, und die deshalb koloriert auftreten. Der deutsche Text, der gedruckt vorliegt, ermöglicht ja jeden Vergleich mit der Partitur und enthebt mich der Verpflichtung Beispiele anzuführen.

Besonderen Takt bedarf es bei der Lösung des Problems der Da-capo-Arie im Musikdrama; für Händel die normale Form. Sie hält den Gang der Handlung oft empfindlich auf, ist aber zuweilen psychologisch so tief begründet, daß es nicht angeht, ihre Ansprüche in irgend einer Weise zu umgehen. Vom rein musikalischen oder gar vom musikhistorischen Standpunkt ist ihr keinesfalls beizukommen. Stilgetreu im musikalischen Sinne wäre es, den Hauptteil nach dem Mittelsatz gesanglich variiert d. h. mit „Manieren" versehen zu wiederholen. Das setzt aber ein außerordentlich geschultes Stilgefühl beim Sänger voraus. Die Variationen sollten jedenfalls, wenn man etwas derartiges überhaupt Note für Note aufschreiben will, nur mit der äußersten Diskretion und auch dann nur gewissermaßen als ein Vorschlag behandelt werden, an dessen Stelle jeder Sänger, seiner I n d i v i d u a l i t ä t entsprechend etwas anderes treten lassen kann. Was es an „ausgeführten" Verzierungen zu Händelschen Opernarien aus älterer Zeit (z. B. in Belcantoausgaben des frühen 19ten Jahrhunderts) gibt, ist in dieser Hinsicht verfehlt und unbrauchbar. Meiner Meinung nach sollten derartige Variationen der Gesangspartie in den Reprisen der da-capo-Arien nur improvisiert werden, sonst wirken sie starr, und das dürfen sie nicht. In jedem Falle muß aber vorweg gefragt werden, ob die Reprise im vollen Umfange überhaupt erforderlich ist oder nicht. In wenigen Fällen empfiehlt es sich, nur den Hauptteil der Arien vorzuführen. Das ist z. B. in Fällen rascher spontaner Äußerung wünschenswert. Wenn Rodelinde dem Intriganten Garibald ihr „morrai sì!" ins Gesicht schleudert (Friedhofsszene erster Akt) so wirkt es ohne Frage ungeheuer schwerfällig und pedantisch, wenn sie danach erst begründet, warum ihr Beleidiger auch wirklich sterben wird. („Denn von meinem neuen Gatten werde ich mir dein Haupt ausbitten", wie es im Mittelsatz heißt). Auch bei dem „Siciliano" Rodelindes, vor dem Wiedersehen mit Bertarich im zweiten Akt, „Ritorna o caro" wird man es beim Hauptteil bewenden

[1] Ende Dezember 1919 wurde erst die Aufführung beschlossen, im Juni des folgenden Jahres fand sie statt. Ich hatte alle Vorbereitungen vom Ausschreiben der Orchesterstimmen an bis zur Inszenierung selbst durchzuführen.

lassen; ist es doch ein Ausbruch der Sehnsucht, in den die Erfüllung schon mit Bertarichs Auftritt gleichsam hineinplatzt. Auch in dem leidenschaftlichen Stück „Spietati io vi giurai" (S. 45) und der Kerkerarie der Rodelinde „Ahi, perchè, giusto ciel?" (S. 89)[1] habe ich nur den Hauptteil beibehalten. — Es hat sich im Konzertgebrauch, namentlich bei Bachschen Arien, eingebürgert, nach dem Mittelsatz mancher Da-capo-Arien nicht den Hauptteil des Gesangsparts, sondern lediglich das Orchesterritornell desselben zu wiederholen. Da der Mittelsatz aber fast regelmäßig in der Dominanttonart, das Ritornell jedoch in der Tonika schließt, ergibt das in der Regel ein Dilemma zwischen Gesang und Instrumentalbegleitung. Derartiges scheint mir nur da erlaubt, wo die Stimmung gebietet, daß der Sänger gewissermaßen mit einem ungelösten Fragezeichen schließt. Das ist der Fall bei der großen Schlußarie des ersten Akts (Bertarich „confusa si miri") und bei der wie eine große Allegorie des Zweifels und der Frage anmutenden des Grimwald (S. 82) „Tra sospetti, affetti, timori". Hier, wo die psychologische Situation es rechtfertigt, habe ich die Gesangsstimme in der Dominante schließen und das Orchester mit dem Ritornell in der Tonika nachkommen lassen; was übrigens schon bei geschlossenem Vorhang geschieht. In anderen Fällen, wo die Reprise aus mancherlei Gründen zwar notwendig, aber doch in ihrer ganzen Breite entbehrlich, wenn nicht gar störend für die Entwicklung der Handlung war, habe ich auf den zweiten Teil des Hauptteils, zuweilen auch nur auf dessen allerletzte Gesangsphrase zurückgegriffen. (So in Bertarichs „dove sei", (Friedhof erster Akt) und in Grimwalds erster Arie „Io già t'amai", wo ich sogar ganz frei zunächst einen Sprung von der Mitte des Hauptteils nach dem Mittelsatz machen ließ, um dann erst den letzten Teil des Hauptabschnitts an Stelle der Reprise, gewissermaßen als „Coda", singen zu lassen). Die übrigen Arien sind durchaus und mit schönstem szenischen Erfolge in vollem Umfange da capo gesungen worden, ohne Variation, wenn auch meist mit dynamischer Neuschattierung bei der Reprise.

Bei einer Neubelebung der Händeloper für das Publikum von heute war es unerläßlich die Männerrollen von Männern spielen zu lassen und nicht etwa den Alt- oder Sopranpartien der Partitur zu liebe Frauen als Kastratenersatz in Männerkleider zu stecken. H. Abert hat, als er den „Orfeo" in Lauchstädt von einem Baritonisten darstellen ließ, nicht damit gerechnet, daß so und so viele Altistinnen sich die ihnen geläufige Rolle nicht nehmen lassen wollen. Sonst wäre sein schönes Vorbild wohl rascher und allgemeiner befolgt worden. Bei zukünftigen Aufführungen der Rodelinde oder anderer Opern Händels wird hoffentlich niemand so überweise sein, die Altpartien wieder an Frauen zu geben. Es handelt sich übrigens, wie ich noch aus eigener Erfahrung bestätigen kann, nicht nur darum, daß uns die weibliche Gestalt in Männerkleidern im ernsten Drama nicht recht erträglich erscheint, sondern auch darum, daß der Männeralt rein akustisch vom Frauenalt etwa so verschieden ist, wie der Klang einer Trompete von dem einer Violine. Der Bariton kommt dem Kastratenalt erheblich näher als der Frauenalt. Ab und zu wird durch das Oktavieren wohl einmal die ursprüngliche Absicht des Komponisten verändert. So z. B. im Duett am Schlusse des zweiten Aktes, wo (S. 73. Takt 31 ff.) die Seitenbewegung der zwei Stimmen in Sekunden natürlich unvergleichlich viel schmerzlicher klingt als in Nonen (wie das bei der Konstellation von Sopran und Bariton der Fall ist.) Allein was bedeutet das gegenüber all den anderen Vorzügen welche die Umbesetzung für Männerstimme musikdramaturgisch mit sich bringt? Man muß natürlich vorsichtig auf die Führung des Orchesterbasses achten. Die Unteroktave ist manchmal statt der Originallage zu wählen, damit häßliche Übersteigungen vermieden werden. Diese Notwendigkeit tritt in der Rodelinde aber selten ein. Unolf und Bertarich sind die beiden einzigen Rollen, bei denen eine Umbesetzung für Baßbariton nötig war. Grimwald ist schon im Original für Tenor geschrieben.

Das Orchester ist natürlich vollständig originalgetreu besetzt. Retouchen im Sinne Robert Franzischer Instrumentation sind ja ebenso unangebracht wie etwa die Übermalung eines Dürer-

[1] Weit geeigneter als die zur Auswahl gestellte „Se il mio duol" (S. 91).

schen Gemäldes im Stile Liebermanns. Händels wunderbarer Streicher- und Oboenklang muß wie der Goldgrund in alten Bildern wirken. Er gibt die schimmernde Folie für die Gesangslinie der agierenden Gestalten. Tutti und Concertino wechseln ab, je nachdem die Originalpartitur „forte“ oder „piano“ vorschreibt. Das gibt Abwechslung und Farbe von seltsamen Zauber. Dem gesteigerten Volumen der Männerstimme entsprechend wird man das „Concertino“ bei der ursprünglich für Altkastraten geschriebenen Partien etwas zahlreicher besetzen müssen als sonst. In Rodelindes Arien habe ich durchaus an solistischer Besetzung der „piano“-Stellen festgehalten[1].

So notwendig es ja leider bei der Unfähigkeit vieler Pianisten im freien Generalbaßspiel ist, die Cembalopartie „auszuschreiben“, so verfehlt ist das doch im Grunde. Wenn sich die heranwachsende Generation gründlich und vielseitig gebildeter Musiker erst ganz in den Sattel gesetzt hat, wird man wohl endlich von dieser Gefriermethode absehen dürfen. Die Tasteninstrumente spielten im alten Orchester ganz gewiß nicht nur die klägliche Rolle der Füllinstrumente. Der Dirigent spielte das primo Cembalo nicht zufällig selbst und gab dem aufzuführenden Werk dadurch den unersetzlichen Hauch des ganz persönlichen Stiles. Tonsetzer, wie Bach und Händel haben nicht etwa nur aus Bequemlichkeit diesen Part nicht ausgesetzt, sondern mit bester Absicht die Ausführung desselben dem persönlichen Ermessen des jeweiligen musikalischen Spielleiters überlassen. Definitive Festlegung der Cembalopartie — mag sie nun so steif und klapperig oder so frei und singend sein, wie sie wolle — ist m. E. immer vom Übel. Ich habe gottlob darauf verzichten können, weil mir die musikhistorisch wie musikalisch und pianistisch gleich gründlich geschulte, wunderbar stilsichere Persönlichkeit des Herrn Dr. V. E. Wolff zur Verfügung stand. Man muß diesen Musiker nur einmal an vier aufeinander folgenden Abenden gehört haben, wie er ganz aus der Situation heraus improvisierend den Flügel jedesmal anders ins Orchester hinein singen oder in die Rezitative hinein selbständig handeln, imitieren, vorwärts drängen oder verweilen hieß, um sich ein für allemal davon überzeugen zu lassen, daß freie Improvisation nicht nur der einzige Modus des Generalbaßspiels in der alten Musik überhaupt ist, sondern auch, daß „modernes“ Losgehen auf dem Flügel stilgerechter heißen muß, als theoretisch gelehrtes, sogenannt „stilgetreues“ Dreiklangsgeleier. Das alte Werk soll persönlich — lebendig werden. Also muß eine lebendig fühlende Persönlichkeit hinter gerade derjenigen Hauptpartie stehen, die Händel dem persönlichen Ermessen einer schöpferischen Musikernatur zur Improvisation überließ. Ein moderner Mensch kann aber nur modern „improvisieren“. Historisch improvisieren ist ein böser Widerspruch in sich. Natürlich bleiben musikalischer Takt und geschultes Stilgefühl die notwendigen Schrankenweiser. Es wäre ganz gut, wenn wir für den Gebrauch der heutigen Generalbaßspieler einen neuzeitlichen „Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen“ hätten, der weniger eine Anweisung zur historisch getreuen Rekonstruktion alter Cembalostimmen, als vielmehr eine Ästhetik und Psychologik des Klaviers im Orchester bezw. in der Rezitativbegleitung im modernen Sinne sein müßte.

Mit dieser zunftwidrigen Ketzerei komme ich ganz von selbst zur Frage der szenischen Ausstattung der Rodelinde, die dem bekannten Architekten und Direktor der Halleschen Kunstgewerbeschule, Paul Thiersch, vollständig in die Hand gegeben war. Theatergeschichtlich betrachtet, war es der erste Versuch, den Expressionismus tale quale auf die Bühne zu bringen[2]. Natürlich hat es nicht an Leuten gefehlt, die über diese unerhörte Stillosigkeit die Hände rangen. Ich pflegte die Bedenklichen dann zu ihrem großen Erstaunen auf die durchaus nicht — naturalistische Ausdrucksweise der Händelschen Musik hinzuweisen, die, indem sie ein Wort durch eine lange Koloratur „ausmalt“, — ganz expressionistisch — die Sache selbst als ein bloßes Symbol behandelt und

---

[1] Nicht alle Partituren sind allerdings so unzweideutig bezeichnet (und beziffert) wie die der Rodelinde. Fehlgreifen kann man kaum, wenn man am Grundsatz festhält, daß in der Regel beim Einsatz der Singstimme das Concertino die Begleitung übernimmt und dieselbe nur in den Zwischenwürfen bzw. in den Ritornellen dem Tutti überläßt.

[2] Die Entwürfe zu den Dekorationen sind abgebildet im eben erscheinenden Heft der „Mitteilungen des Universitätsbundes Göttingen“ (Göttingen, Dieterichssche Universitätsbuchdruckerei).

den hinter dem Wortsymbol verborgenen Gefühlswert allein zur Wirkung zu bringen sucht. So verstanden, hat der bildliche Expressionismus seinen sehr guten Sinn in Händels Opern. Denn es ist im Grunde nichts anderes, wenn der Maler, statt ein paar „richtige" Blütenbäume hinzustellen, sich mit seinen rein farbigen und formalen Mitteln bemüht, über das Dinghafte hinaus, die allgemeine jubelnde Frühlingsstimmung eines von Blütenduft erfüllten Morgens beim Zuschauer zu erwecken.

Es wäre ja ein so billiges (und ach so stilloses!) Vergnügen gewesen, eine getreue Rekonstruktion der Londoner Bühnenbilder von 1725 zu bringen! Ein Unsinn selbstverständlich, nicht kleiner, als wenn ich die Einstudierung der Rodelinde unter Ausschluß der Öffentlichkeit für den ausschließlichen Gebrauch der deutschen musikhistorischen Seminare vom Stapel gelassen hätte! Soll das Verständnis für das dem modernen Empfinden im Grunde so verwandte Wesen der Händelschen Musikdramatik geweckt werden, so biete man dem Auge etwas ähnlich Kühnes! Fast steht dabei zu hoffen, daß, wer den Sinn des Expressionismus in der bildenden Kunst noch nicht recht erfaßt hat, ihn auf diesem Wege von der Musik aus intuitiv gewinnen könnte! Mir scheinen die Bühnenbilder von Paul Thiersch der Händelschen Musik aufs glücklichste zu sekundieren. Sie schaffen den Raum für die ausdrucksvolle Bewegung der Darsteller etwa so wie der Goldgrund des Orchesters für die gesangliche Linienbewegung, sie konzentrieren in ihren überwirklichen Formen den Gefühlsgehalt der Akte und Auftritte etwa so wie die Ausdruckskoloratur den Gefühlsgehalt einer Arie und halten sich durch ihre Farbe, genau so scharf wie die Musik durch ihre Tonarten, im bald düsteren, bald heiteren Stimmungsbereich der sich fortschreitend entwickelnden Handlung.

Ich bin damit schon von einem Bericht über die Prinzipien meiner Bearbeitung zu einer Mitteilung über die Aufführung selbst gekommen. Eine Kritik gehört nicht hierher, wohl aber verdient von den Aufführungen noch dasjenige kurz festgehalten zu werden, was im engeren Sinne bei dem denkwürdigen Ereignis geschichtliche Bedeutung hat, vor allem die Namen der Mitwirkenden. Das Dilemma, daß der „Opernsänger" zumeist die Händelsche Musik technisch nicht erschöpfend beherrscht, der Oratoriensänger aber die szenische Darstellung nicht gewöhnt ist, wurde, und man kann sagen mit glücklichstem Erfolge, im Sinne der gesanglichen Ansprüche gelöst. Mit sehr wenigen Ausnahmen standen Konzertsänger zum erstenmal auf der Bühne. Was eiserner Fleiß und guter Wille tut, ist dabei wieder einmal klar geworden. Die Darstellung (unter Leitung der Hellerauerin Christine Hoyer-Masing) war überaus eigenartig und ergreifend bei allen. Die Rodelinde sang Thyra Hagen-Leisner, den Bertarich Ernst Possony, den Grimwald Georg A. Walter, den Garibald Wilhelm Guttmann, den Unolf Carl Baumgartner und die Hadwig Helene Wiegand. Über die hohe Qualität ihrer Leistungen stimmen die Referenten aller großen deutschen Tageszeitungen überein[1]. Die Leitung der Szene und des Orchesters hatte ich selbst in Händen. Das Orchester der Akademischen-Orchester-Vereinigung, bestehend aus musikalisch hoch begabten, technisch gut geschulten Nichtberufsmusikern war mit einer Begeisterung bei der Sache, wie man sie bei einem Berufsorchester heute leider nicht mehr finden dürfte, wie sie aber zum Gelingen eines solchen Unternehmens nötig ist. Die Tat als Ganzes aber wäre nicht zu leisten gewesen, ohne die Opferfreudigkeit und Entschlußkraft des Göttinger Universitätsbundes und ganz besonders seines genialen Präsidenten Carl Brandi, der das Unternehmen im großen wie im kleinen unermüdlich gefördert hat und weiter fördern wird. Denn wir wollen nicht stehen bleiben. Nächsten Sommer wird es außer Wiederholungen der „Rodelinde" eine Einstudierung des „Otto" geben. Und eines Tages wird dann der „Belsazar" daran kommen.

---

[1] Ich verweise besonders auf die Berichte von Dr. H. J. Moser im „Tag" (Nr. 146 v. 6. Juli) und in der Voss. Ztg. (v. 4. Juli), sowie von Dr. Joh. Kobelt in der „Allgem. Musikztg." (v. 23. Juli).

Transkription zweier Lieder aus Nil-Nubien[1]

Von

W. Heinitz, Hamburg

Nachdem uns A. Z. Idelsohn (Die Maqamen der arabischen Musik, SIMG, XV., S. 1 ff.), eine übersichtliche Darstellung von den heute herrschenden theoretischen Verhältnissen der arabischen Musik gegeben hat, wird es Aufgabe der vergleichenden Musikwissenschaft sein, alles ihr erreichbare Material aus diesem Kulturkreise entsprechend einzuordnen und zu untersuchen. Das soll hier geschehen mit zwei Liedern, die aus Nil-Nubien, vom Gebel Garko stammen. Die Lieder (gesungen von einer Frau namens Adesia) wurden von Prof. D. Carl Meinhof im Jahre 1913 an Ort und Stelle phonographisch aufgenommen und am Phonetischen Laboratorium des Seminars für afrikanische und Südseesprachen der Universität Hamburg transkribiert. Die Tonhöhen wurden nach dem Hornbostelschen Tonometer bestimmt und auf 50 Cents, d. h. auf 1/4-Töne abgerundet. Der Rhythmus wurde nach dem Metronom möglichst genau aufgezeichnet. Die synthetische Darstellung der zu einem Liede (z. B. Nr. II) gehörenden Tonreihe zeigt mehrmals längere 1/4-Tonfolgen. Solche kommen aber in den Maqamen bis auf eine Ausnahme (Busĕlik 2.—3. Stufe) überhaupt nicht vor. Noch weniger kennt natürlich die 24geteilte Oktave der Araber 1/8-Tonstufen, wie sie sich nach der tonometrischen Messung, zumeist durch das Zusammenfassen sämtlicher Phrasen zu einer Generalskala darstellen. Es erscheint also nicht zweckmäßig: 1. die Tonalität eines Tonstücks ein für alle mal aus einer synthetischen Skala erklären zu wollen und 2. kleinere als 1/4-Tonintervalle zu notieren, wenn gewisse Kennzeichen auf eine schon bekannte Oktaventeilung hinweisen. Die Bezeichnung von kleineren als 1/4-Tonhöhen durch ein Pluszeichen und zweier neuer Zeichen für 1/4-Tonerhöhung-und-erniedrigung, wie sie B. Bartók (Die Voksmusik der Araber usw. Zeitschr. f. Musikwiss., II, 9, S. 489 ff.) anwendet, muß zu einer Verwirrung der diakritischen Bezeichnung führen. Damit ist eine zu erstrebende Übereinstimmung in der Notation gefährdet.

In den hier wiedergegebenen Stücken wurden die Akzidenzzeichen jeweils vor bezw. über die betreffende Note gesetzt. Ein kleiner Kreis über einer Note hebt ein vorangegangenes Plus- oder Minuszeichen auf.

Die einzelnen Phrasen der Lieder wurden je für sich in bezug auf die in ihnen vorkommenden Intervalle (in gleicher Tonbewegungsrichtung) untersucht. Die so gewonnenen 1/4-Tonschemen wurden mit den Idelsohnschen Aufstellungen verglichen. Da es sich in den Phrasen sehr oft nur um Bruchstücke der Maqamen handelt, so ergeben sich bei solchen Untersuchungen naturgemäß zunächst stets mehrere Möglichkeiten für die Einordnung. Eine Elimination der nicht in Frage kommenden Beziehungen läßt sich gewöhnlich an Hand der Idelsohnschen Beschreibung der Maqamen vornehmen. Allerdings scheinen die genannten Beschreibungen noch in mancher Beziehung erweiterungsbedürftig zu sein. Auch bei Benutzung der Idelsohnschen

[1] Aus dem Phonetischen Laboratorium des Seminars für afrikanische und Südseesprachen der Universität Hamburg.

Intervallzahlen muß man wegen einiger Druckfehler, so z. B. auf S. 56, Nr. 17, Schritt 8 (3/4 statt 2/4), S. 39, III (ṣaba-ḥusêni = 4/4 statt 6/4) vorsichtig sein. Hiernach hat sich für Transkription I folgendes ergeben:

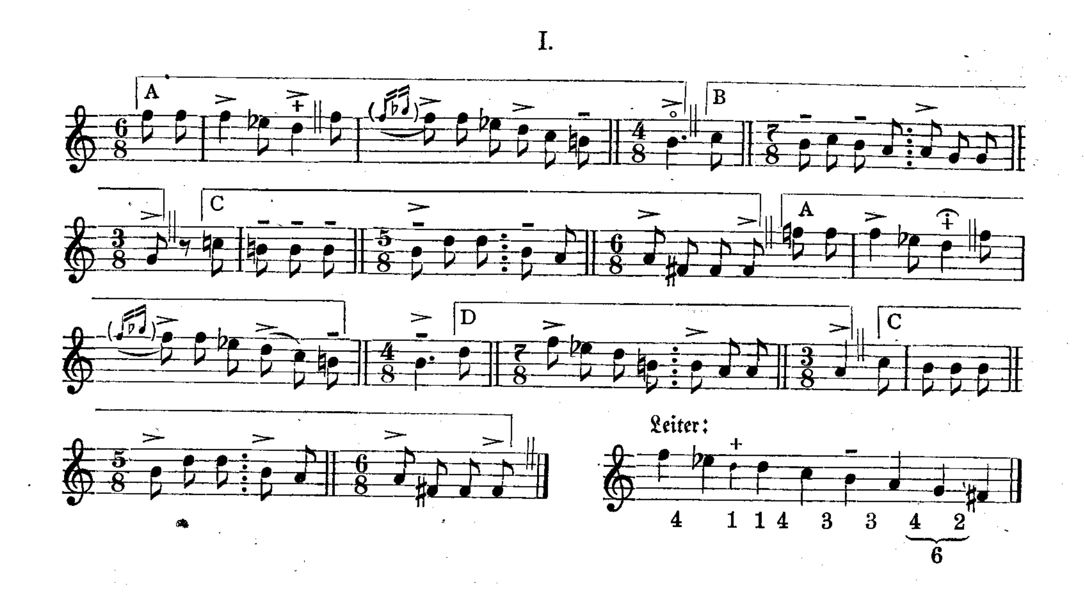
Das Tonstück zeigt wie viele orientalische Stücke eine verminderte Oktave fis—f. Es stellt ein Stück des Maqams Nahäwand, Nigriz (türkischer Ḥigaz) dar, und zwar von fis—es (Ḥigaz bis sunbula). Statt ʿagam steht auğ. Das f unseres Stücks (ğwab ğarka) fehlt in dem Maqam. Andererseits fehlen in dem Stück die Stufen c bis es (rast, duga, kurdi). Im übrigen kommt die Maqamenreihe in den Phrasen A und C geschlossen vor. Die Sängerin hat die Stufen der Originalhöhe wiedergegeben. Die Phrase B fügt sich dem Maqam erst restlos ein, wenn man jede Stufe um 4/4 erniedrigt (wie in der Notation geschehen). Wahrscheinlich hat die Sängerin hier nach oben detoniert, denn schon das h am Ende der Phrase A lautet nicht auğ, sondern nim nahaft. Andererseits könnte es sich hier aber auch um eine Antizipation des Einsatzes der Phrase D handeln.

Der türkische Einschlag des Stückes ergibt sich außerdem aus der großen Ähnlichkeit mit dem unter 15a, 15c und 16 von Idelsohn mitgeteilten. (Absteigen der Ruhepunkt der Melodie.) Beginn und Ende müßten nach Idelsohn als Grundton, bezw. Quinte und Tonika stehen. Das ist hier allerdings nicht der Fall. Nach Anfang und Ende beurteilt, müßte unser Lied großer Nahäwand sein, was aber wegen der Intervalle nicht stimmen würde. Bleibt Nigriz bestehen, so müßte die Angabe Idelsohns, daß Nahäwand stets auf der Tonika schließt, eine Einschränkung erfahren.

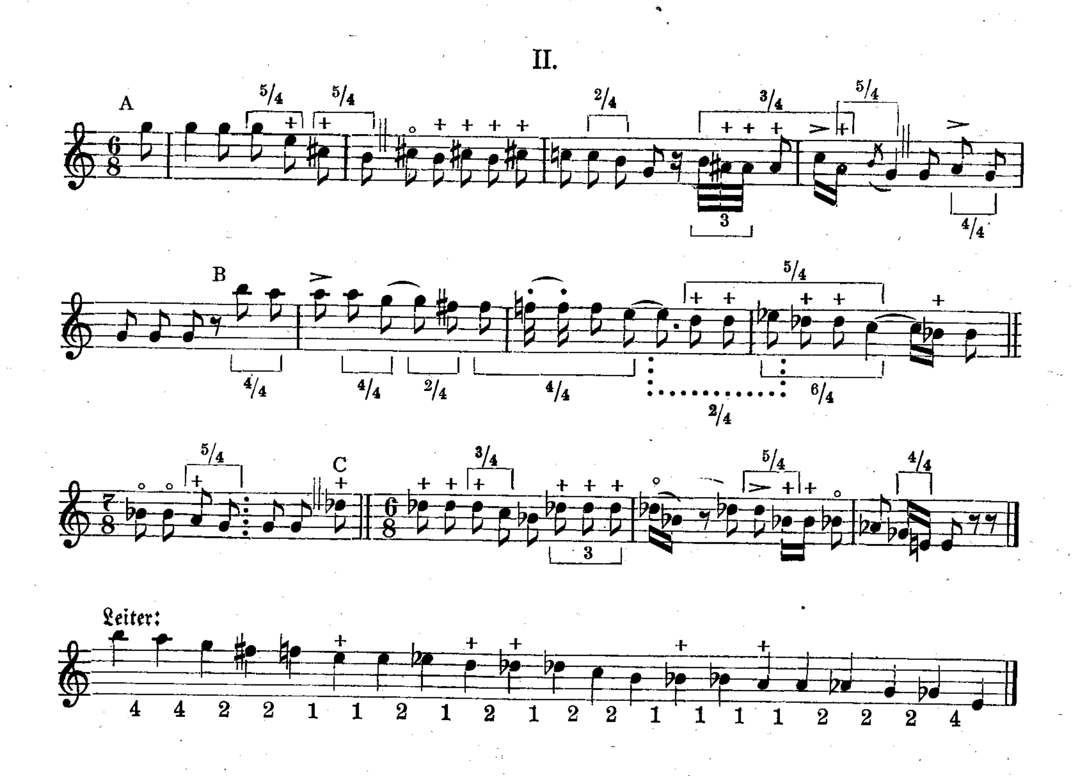
Lied Nr. II wurde in derselben Weise behandelt. Es läßt sich einordnen als Ḥigaz auf der Unterquarte, also 'Uzal (wenn die Sängerin richtig einsetzte) mit Modulation nach Ḥigaz-Kar. Die in der Notation stehenden oberen Klammern deuten auf direkte Intervalle aus Ḥigaz-Kar, die unteren auf solche aus Ḥigaz hin. Das Lied hat, wie Nr. I, türkischen Einschlag.

Da die Sängerin beide Lieder nacheinander gesungen hat, so läge nahe, die Stücke als nebeneinanderstehend in dem gleichen Diwan aufzusuchen. Es ließe sich dadurch eventuell auf ihr Alter schließen. Idelsohn nennt einen Diwan (gedruckt 1882 in Jerusalem), worin Nahäwand und Ḥigaz nebeneinander (12, 13) stehen. Außerdem führt er noch zwei ägyptische Diwane des Derwisches Muhammed an, worin Ḥigaz-Kar und Nahäwand als 3 und 4, einen des Muhamed Hamdi, worin sie als 4 und 5 stehen. Auch in Kamel el Kholays Diwan stehen beide Formen als 3 und 4 zusammen. Falls Nr. III nach 'Uzal zu deuten wäre (ein Stimmton befindet sich leider nicht auf der Walze), so ließe das eventuell auf höheres Alter des Liedes und auf syrischen Ursprung schließen.

I.


A
B
C
A
D
C
Leiter:
4 1 1 4 3 3 4 2
6

II.


A
B
C
Leiter:
4 4 2 2 1 1 2 1 2 1 2 2 1 1 1 1 2 2 2 4

Heinrich Rietsch

Zum 22. September 1920

Von

Paul Nettl, Prag

Der Jubilar wird es verzeihen, wenn ihm an Stelle der bei ähnlichen Anlässen üblichen, bei der jetzt herrschenden Drucknot aber unmöglich gemachten Festschrift die folgenden Zeilen mit den Empfindungen der wärmsten Dankbarkeit überreicht werden. Sie mögen als ein Zeichen der herzlichsten Glückwünsche aufgefaßt werden, die ihm seine Schüler auf diesem Wege darzubringen wünschen[1].

Stofflich geordnete Übersicht der wissenschaftlichen und künstlerischen Arbeiten.

I. Wissenschaftliche Arbeiten.

A. Allgemeine Musiklehre.

1. Entwickelnde Darstellung: Die Grundlagen der Tonkunst. Leipzig 1907, 2. Aufl. 1918.
2. Verdeutschung der musikalischen Kunstausdrücke: Die musikal. Kunstausdrücke und die Sprachreinigung. Beil. Allg. Ztg. München 1898 N. 153. — Sprachliches zur Tonkunst, (Festschrift f. H. Kretzschmar Leipzig 1918) gekürzt und geändert. Zeitschr. d. deutsch. Sprachv. Jg. 34, März 1919.

B. Arbeiten über die ältere Spielmusik.

Florilegien f. Streichinstrumente v. Georg Muffat. D. T. Ö. I, 2, II, 2. — Concentus musico-instrumentalis für Streicher u. Bläser v. J. J. Fux. D. T. Ö. XXIII, 2. — Der „Concentus" von J. J. Fux (Studien z. Musikwissensch., Heft 4).

C. Liedforschung.

1. Allg. Entwicklung d. musikal. Liedform: Die deutsche Liedweise. Wien u. Leipzig 1904. — Entgegnung auf Marschners Besprechung dieses Buches. Öst.-ung. Revue XXXII, 355. — Besprechung von a) Saran, Melodik und Rhythmik der „Zueignung" Goethes. Euphorion XI, 580. — b) Saran, Deutsche Verslehre. Ztschr. d. IMG. VIII, 440.
2. Das mittelalterl. deutsche Lied: Die Mondsee-Wiener Liederhandschrift mit F. A. Mayer. Berlin 1896. — Die deutsche Liedweise (s. oben) Anhang. — Entgegnung auf Runges Besprechung dieses Anhanges. M. f. M. 1905. XXXVII, 3. — Weltliche Musik beim Mönch von Salzburg. Nagl-Zeidler, Deutschöst. Lit.-Gesch., S. 294. — Der Mönch von Salzburg. Mus. div. 1914. II, 306. — Der Martinskanon. Ztschr. f. M.-W. II, 176. — Gesänge von Frauenlob, Reimmar v. Zweter u. Alexander. D. T. Ö. XX, 2. — Besprechungen von a) Runge, die Sangesweisen der Kolmarer Handschrift. Ztschr. f. dtsch. Alt. XLII, 1898. b) Holz-Saran-Bernoulli, Die Jenaer Liederhandschrift, ebenda XLVII, 1903.

   Herausgabe unbearbeiteter alter Lieder s. Verz. d. künstl. Arbeiten: Die Mondseer und die Kolmarer Handschrift. Mus. Wochenblatt 1898.
3. Das deutsche Volkslied: Heinr. Isaak und das Innsbrucklied. Jahrb. Peters 1917.

[1] [Anm. der Redaktion. Prof. Rietsch hat den Autor gebeten, eine an dieser Stelle folgende warmherzige Würdigung seines Lebens und Schaffens aus bestimmten Gründen zurückzuziehen: ein Wunsch, dem wir, wiewohl ungern, stattgeben müssen. Nur der als Anhang des Artikels gedachte bibliographische Versuch über die Arbeiten von Prof. Rietsch auf wissenschaftlichem und künstlerischem Gebiet in systematischer Anordnung möge von der Wirksamkeit des Jubilars Zeugnis ablegen. In die Übersicht sind nicht einbezogen die Jugendarbeiten auf beiden Gebieten, ferner solche Besprechungen, die kein allgemeines Interesse beanspruchen können, endlich einige Veröffentlichungen nicht fachlicher Natur.]

— Kurze Betrachtungen zum deutschen Volkslied. Liliencron-Festschr. 1910. — Zum Unterschied d. älteren u. neueren deutschen Volksweisen. Jahrb. Peters 1911. — Nachschlageverzeichnisse für Tonweisen „Das deutsche Volkslied" XVII, 1. — Besprechungen von a) Brandsch, z. Metrik d. siebenbürgisch-deutschen Volksweisen. Euphorion XIII, 811. b) Volksliederbuch f. Männerchor. Ztschr. f. deutsches Alt. L. 1908. c) Rattay, die Ostracher Liederhandschrift. Ebenda. LIV, 1913. — d) Bohn, die Nationalhymnen d. europ. Völker. Ebenda. LII, 1910.

Bearbeitungen und Ausgabe von Volksliedern, s. Verz. d. künstlerischen Arbeiten.

D. Wiener Klassiker.

Ein gemeinsames Werk österr. Komponisten. Öst. Rundschau III, 438. — Diabellis, „Vaterländischer Künstlerverein". 57. Bericht der Lese- und Redehalle der deutschen Studenten in Prag 1906, dasselbe unter dem Titel: „85 Variationen über Diabellis Walzer". Frimmel, Beethoven Jahrb. I. — Ein Sonatenthema bei Mozart. Zeitschr. JMG. XIV, 278.

E. Moderne Musik.

1. Systematik der modernen technischen Errungenschaften: Die Tonkunst in der 2. Hälfte des 19. Jahrh., Leipzig 1900, 2. Aufl. 1906.
2. Einzelne Meister: A. Bruckner, Bettelheims Biogr. Jahrb. u. deutscher Nekrolog, Berlin 1897. — Ein Akkord in Bruckners 9. Symphonie. Neue Musikzeitung 1902, S. 168. — Rule Britannia — Tristan und Isolde. Z. 100. Wiederkehr des Geburtstages von Richard Wagner. Deutsche Arbeit XII, 468. — Zum Gedächtnis Hugo Wolfs. Österr.-ung. Revue XXX, 161.

F. Heimische Tonkunst.

Zu W. H. Veits Kompositionen. Deutsche Arbeit III, 816. — Deutsche Tonkunst Böhmens 1848—1908. Deutsche Arbeit VIII, 160. — Die Musikschule in Petschau. Deutsche Arbeit V, 198. — Besprechung von Rychnovsky, Joh. Friedr. Kittl. Deutsche Arbeit IV, 600. — Nachrufe auf Ant. Rückauf, D. A. III, 47 und Ed. Hanslick D. A. IV, 264. — Berichte über Konzerte u. Oper. Bohemia Dezb. 1905 bis März 1906.

G. Ästhetik und Verwandtes.

1. Musik und Sprache: Die Liedweise u. d. Grundgesetz der Tonkunst. Aus dem Buche „die deutsche Liedweise". — Die Musik als Tonsprache. A. d. Buche „die Grundlagen der Tonkunst".
2. Vorgang des musikalischen Schaffens: Das musikalische Schaffen. Wiener Abendpost. 2. 5. 1903. — Die künstlerische Auslese in der Musik. Jahrb. Peters 1906. — Entlehnungen. Arch. f. M.-W. II, 1920.
3. Die Musik und andere Künste: Zur Programmusik. Beil. Allg. Ztg. München 1901 N. 25.
4. Musik und Volkstum: Musik, Volkstum und Volkswirtschaft. Deutsche Arbeit X, 197. — Ein deutscher Geschichtsschreiber d. Tonkunst. Deutsche Arbeit XVII, 350.

H. Verschiedenes.

Berichte über Konzert und Oper 1892/93. Wiener Wochenschrift „die Zeit". — Von Bach bis Beethoven. In „die internationale Ausstellung für Musik und Theaterwesen Wien 1892". Wien 1894, S. 76. — Fachkatalog d. musikhistorischen Abteilung v. Dtschld. u. Österr.-Ung. Wien 1892. — Raum XVI Musik d. 18. Jahrh. S. 224 bis 238. — „Übermensch". Zeitschr. f. deutsche Wortforschung 1902 II, 347. — Einiges aus meinem Lebensgang. Neue Musikzeitung XVII vom 2. 12. 1915.

II. Künstlerische Arbeiten.

A. Für Orchester.

Gedruckt.

op. 25. Tauferer-Serenade.

Ungedruckt.

Hochzeitsserenade (Serenade Nr. 2) f. kl. Orch. — Münchhausen. Symph. Einleitung z. H. Eulenbergs Schauspiel f. gr. Orch.

B. Gesang.

Gedruckt.

1. Mit Orchester.

op. 10. Das Walten der Liebe f. gem. Chor u. Orch., auch für Männerchor und Klavier. — op. 15. Britische Werbung f. Männerchor u. Orchester. — op. 27. Zuversicht f. Männerchor u. Orchester.

Ungedruckt.

„Walther v. d. Vogelweide", Oper in 1 Aufzug v. R. Schulmeister nach V. Wodiczka. — Deutsches Festlied f. Männerchor u. Orchester. Reichenberg 1906. — Windzauber, s. op. 8, N. 1, f. Frauenchor u. Orch. — 3 Lieder f. Frauenchor mit Orch. od. Kl. (Der Jäger, Elfentanz, Traumland). — Deutsches Fahnenlied, Am Abend vor der Schlacht (Aus 20 Kriegslieder Nr. 4 u. 10). — Der Wanderer, Ballade mit Orch. od. Kl. — 3 Dichtungen von H. Watzlik (die Birke, Märlein, Banges Brautlied) f. 1 Singst. mit Orch. od. Klavier.

2. Mit Klavier (Orgel, Harmonium).

a) Mehrstimmige Gesänge.

Gedruckt.

op. 8. Zwei Gesänge für 3 Frauenstimmen (Windzauber, Kleine blasse Geister). — op. 10a. Das Walten der Liebe, f. Männerchor eingerichtet. — op. 13. Zwei Gedichte f. 5stimmigen Frauenchor. (Weltbild, Nachtgeschwätz). — Drei Lieder aus d. v. Lörl u. Reifner hsgg. „20 Kriegslieder a. d. Heldenjahren 1914—1915" u. z.: Nr. 4. Deutsches Fahnenlied, 4stg. — Nr. 17. Lied der Waffenschmiede. (Unisonchor). — Nr. 20. Der Geworbene, 2stg. (Österr. Schulbücherverlag).

Ungedruckt.

Tannhäuser f. Mezzosop. u. Tenor mit Klav. — Veni creator f. Sop. u. Alt mit Orgel. — Unser Herz f. Sopr. u. Alt mit Klav. — Scharlied f. Frauen- od. Knabenchor m. Orgel. — Neujahrsglocken f. Sopran u. Alt mit Klavier. 1920.

b) einstimmige Gesänge.

op. 1. Neun Lieder. — op. 2. Sechs Lieder. N. 1—4 zuerst in d. Zeitschr. „An d. sch. bl. Donau" erschienen. — op. 5. Sechs Liebeslieder. — op. 11. Zwei geistliche Gesänge mit Orgel, Harm. od. Klav. — op. 16. Vier Gesänge mit Klav. — op. 17. Vier Lieder mit Klav. — op. 18. Drei Lieder mit Klav. — op. 21. Vier Gedichte von K. F. Meyer mit Klav. — op. 22. Vier Gedichte mit Klav. op. 23. Vier Lieder mit Klav. — op. 24. Fünf Lieder mit Klav. — „Am Abend vor der Schlacht" aus den 20 Kriegsliedern N. 10, mit Klavier oder allein.

Ungedruckt.

16 Lieder und Gesänge mit Klavier.

3. Ohne Begleitung.

Gedruckt.

op. 4. Ein schön teutsch reiterlied f. M.-Chor. — op. 7. Drei Gesänge für Männerstimmen (Gedenkspruch, Der junge Schiffer, Lied des Mirza Schaffy). — op. 9. Vagantenlied f. M.-Chor. — op. 12. Zwei Gesänge f. gem. Chor (Kommts Frühjahr, Der Blick). — op. 26. Zwei Lieder f. M.-Chor (Trinklied, Die Sonn erwacht).

Ungedruckt.

Die Blütenfee f. M.-Chor. — Heimatsegen f. 4stimmig gem. Chor, auch f. Unisonchor mit Harmoniemusik.

C. Kammermusik

für Streicher mit und ohne Klavier.

op. 3. Streichquartett, Nr. 1, in A. — op. 6. Zwei Stücke f. Vcell. u. Klav. (Melodie, Capriccio). — op. 20. Drei Stücke f. Violin u. Klav. (Monogramm, Romanze, Capriccio).

Ungedruckt.

Streichquartett, Nr. 2, in D. — Streichquartett, Nr. 3, in Es. — Klavierquintett in D moll. — Variationen über „In stiller Nacht" f. Vcell. u. Klav. — Melodie f. 3 Violoncelli. — Widmungsblatt f. Streichquartett oder Klavier. 1920.

D. Klavier (Orgel) allein.

Gedruckt.

op. 14. Phantasie f. 2 Klav. zu 4 Hdn. — op. 19. Sechs Klavierstücke. — op. 25. Tauferer-Serenade Kl.-A. zu 4 Händen.

Ungedruckt.

Hochzeitsserenade Kl.-A. zu 4 Händen. — Rhapsodie f. Klav. 2hdg. — Variationen

und Fuge über ein eigenes Thema für Orgel. — Dasselbe, eingerichtet für 2 Klaviere zu 4 Händen. — Vorspiel und Fuge über H D B f. Klav. 2hdg. 1920. — Widmungsblatt f. Klav. 2hdg. od. Streichquartett.

E. Bearbeitungen fremder Tonstücke.

Gedruckt.

„Ich han in einem garten" f. 4 gem. Stimmen. Anh. II des Buches d. Mondsee-Wiener Lieder-Handschr. 1896. — Dasselbe, Wiederabdruck im „Kunstwart", XV, 2, 1901. — „Entlaubet ist der walde" f. 4 gem. St. „Das deutsche Volkslied", IV, 1, Wien 1902. — „Wilhelmus von Nassau", Klaviersatz, ebenda, IV, 3, S. 35. — „Um deinetwegen bin ich hier" f. 4 gem. St. 9. Flugschrift des des deutschen Volks G.-V. Wien 1904. — „Urlaub hab der winter" mit Klaviersatz „Kunstwart" XVIII, 16, 1905. — „Freundlich anblick", ebenda. — Chr. Demantius, zwei Tanzliedchen mit Klaviersatz. Deutsche Arbeit, XV, 6, 1906. — Zwei alte Volkslieder f. M.-Chor eingerichtet (Elslein, Frisch auf, gut Gsell). — Frauenlob, „Klein Freud" mit Klaviersatz. Deutsche Arbeit, XII, 12, 1913. — „Martein, lieber herre" mit Klaviersatz ebenda. — „Ich han in einem garten", einstimmig mit Geige. Musica divina II, 8/9, 1914, vgl. oben. — Senffl, „O Herr, ich ruff" f. 1 St. mit Klav. D. A., XIV, 6, 1915. — J. J. Fux, Loure f. Streichorchester f. Klav. m. Vortragszeichen, ebenda, XIV, 8. — H. Albert „Morgenlied", „Abendlied" f. 1 St. u. Klav. D. A., XV, 6, 1916. — Sechs deutsche Volkslieder f. Frauenchor.

Ungedruckt.

Thuille, Sextett f. Bläser u. Klav. op. 6 f. 4 Streicher statt 5 Bläser. — Hugo Wolf, Italienische Serenade, bearbeitet f. 2 Klav. 4hdg. 18. 5. 1904. — „Drunt an Steg rinnt der Bach", Böhmerwälder Volkslied, 2. u. 3. Str. von Hans Watzlik f. 4 gem. Stimmen. — 2 Stücke aus Tanzfolgen des 17. Jahrhd. f. Streichorchester: J. K. F. Fischer, Rondeau und Georg Muffat, Air f. Klav. mit Vortragszeichen. — „Susani" Geistliches Wiegenlied f. 4 Frauenstimmen. 1920.

Bücherschau

Altmann, Wilh. Orchester-Literatur-Katalog. Verzeichnis von seit 1850 erschienenen Orchesterwerken (Symphonien, Suiten, symphonischen Dichtungen, Ouvertüren, Konzerten für Soloinstrumente und Orchester) nebst Angabe der hauptsächlichsten Bearbeitungen. 8°, VI u. 197 S. Leipzig 1919, Verlag von F. E. C. Leuckart.

Ein ethischer Gedanke liegt diesem wertvollen, eine Ergänzung zu dem zuerst 1910, in zweiter Auflage 1918 erschienenen „Kammermusik-Literatur-Verzeichnis" desselben Verfassers bildenden bibliographischen Hilfsbuche zu Grunde; der Gedanke nämlich, Orchesterleiter und Instrumentalsolisten aus der beklagenswerten Einseitigkeit in der Kenntnis und Pflege der ihnen überlassenen Literatur abzulenken. In nicht zu ferner Zeit wird aber auch der Musikgelehrte der gewissenhaften Arbeit Dank wissen; denn die Schatten verbreiten sich über heute noch im Licht stehende Persönlichkeiten mit oft unheimlicher Schnelligkeit.

Außer den „Monats-", bzw. „Jahresverzeichnissen" Fr. Hofmeisters, dem Kataloge der in der Kongreßbibliothek in Washington vorhandenen Orchesterpartituren von O. G. Th. Sonneck, der 1912 gedruckt wurde, und (für die Jahre 1897—1912) der von Altmann abfällig beurteilten „Bibliographie musicale Française" stand dem Verfasser als Quelle aus erster Hand die der Musikabteilung der Berliner ehemals Königlichen Bibliothek angegliederte Deutsche Musiksammlung zu Gebote.

Um einen Begriff von der Reichhaltigkeit des Nachschlagewerks zu geben, sei aus der ersten Abteilung (Symphonien, Suiten, Serenaden, Divertiments, Konzerte ohne Soloinstrumente) der Artikel Jos. Haydn herangezogen, der die Seiten 18 bis 30 umfaßt. Zunächst wird nach Mandyczewski ein thematischer Katalog der hundertundvier beglaubigten Symphonien gegeben; es folgt eine Anführung der Stücke, die einen besonderen Namen und derer, die — in einigen Ausgaben — Opuszahlen tragen; nach Erwähnung der im Erscheinen begriffenen Gesamtausgabe wird zu den Teilsammlungen fortgeschritten, deren Nummern fortlaufend denen des thematischen Katalogs gegenübergestellt werden: wir haben darin Par-

titurausgaben (5), Bearbeitungen für zwei Klaviere achthändig (2), für Klavier vierhändig (17), für Klavier zweihändig (11), für Klavier vierhändig mit Violine und Violoncell (2), für Klavier und Violine (2) und haben schließlich eine Reihe von Einzelausgaben in Gebrauchs- und Nachlesepartituren, in Stimmen und in Bearbeitungen. — In der zweiten Abteilung werden symphonische Dichtungen, Phantasien, Balladen, Rhapsodien, Scherzi und einzelne Ballettmusiken zusammengefaßt. Es folgen unter III Variationen (Chaconnen, Passacaglien), unter IV Ouvertüren, Vor- und Zwischenspiele, symphonische Prologe und unter V größere Werke für reines Streichorchester. Den Schluß machen die Abteilungen VI bis XX mit Konzerten für ein oder mehrere Soloinstrumente mit Orchester, in denen die Angabe der das Orchester vertretenden Klavierbearbeitungen und die Aufführung der vorhandenen Kadenzen angenehm wird empfunden werden. Daß Altmann etwa zwei Dutzend Konzerte für die Oboe und ungefähr dreißig für die Bratsche kennt, mag als Beweis für die Reichhaltigkeit auch dieses Teils seiner Arbeit gelten.

Ein Druckfehler findet sich auf S. 188 in dem Thema des Mozartschen Konzerts K. 175, wo die Trillerfigur nach dem Muster ihres zweiten Auftretens gestaltet werden müßte.

Die dem Buche beigegebenen Verlegeranzeigen, deren Wirkung von ihren Urhebern doch wohl überschätzt wird, widersprechen der von seinem Verfasser verfolgten Tendenz, die Hervorkehrung des einzelnen zu meiden.

Th. W. Werner.

Bukofzer, M. Vom Erleben des Gesangstones. (S.-A. a. d. W. Beiträge zur Anatomie, Physiologie, Pathologie u. Therapie des Ohres, der Nase u. des Halses, 15. Bd.) gr. 8°, 49 S. Berlin 1920, S. Karger. 3.50 *M.*

Hagen, Oskar. Händels Musikdrama „Rodelinde" und seine Bearbeitung. kl. 8°. Göttingen 1920. Kuhnhardt. 40 *Pf.*

Krug, Walter. Die neue Musik. Mit acht Bildnissen. 8°, 124 S. Erlenbach b. Zürich, 1920. E. Rentsch. 5 *M.*

Das Büchlein gibt, einigermaßen ähnlich wie Halms Schriften, einen allzu deutlichen Begriff davon, was dabei herauskommt, wenn man sich das Reich der Töne vom Bauernstübchen Bruckners aus betrachtet, dabei allerdings etwas mitbringt, was dieser ganz und gar nicht besaß, ein ganz infames Lästermaul. Die meisten Leser dürften gestehen, daß ihnen auf diesem Gebiet ein derartiger Thersites wie der Verfasser noch nicht begegnet ist, und wenn man ihm hinsichtlich seiner Einschätzung moderner Musik sehr oft recht gibt, sich über die und jene beißende Charakteristik sogar freut — auch auf manches gescheite Wort stößt — so liegt das daran, daß hier ganz wohl einmal gepfeffertste Instrumentation angewendet werden kann, ohne daß man im Prinzip unrecht hat. Aber diese ganzen Charakteristiken von Debussy, Strauß — der übrigens noch ziemlich glimpflich davonkommt —, Mahler, Schönberg, Reger, ferner von Grieg und Tschaikowsky, verlieren ihren Wert zum besten Teil dadurch, daß diese malitiösen Opferungen zur Ehre Bruckners vorgenommen werden, dessen Schwächen nicht dadurch verschwinden, daß man sie nicht nur als nicht existierend, sondern als sein Positivstes ansieht[1]. Wohin das führt, zeigt diese Schrift und zwar gerade im Hinblick auf Beethoven, den einzigen Sinfoniker und nächst Bach überhaupt den einzigen Instrumentalkomponisten, der würdig erscheint, mit Bruckner in Vergleich gestellt zu werden. Für Krug besteht nun die Aufgabe darin, Beethoven nach allen Regeln demagogischer Kunst — ich komme darauf noch zurück — herunterzusetzen, sodaß dann allerdings das Hauptkapitel sich zu einer kapitalen Parteidummheit auswächst, zugleich zu einer, allerdings völlig unschädlichen, Versündigung am Weltgeist, am sanctus spiritus. Denn wer Bruckners sicher ganz großartigen Bauernschädel gegen den weltgeschichtlichen Beethovens überhaupt und ferner in dem Sinne ausspielt, daß er jenen weit höher stellt, der möchte gern wieder einmal die Welt aus den Angeln heben, bei welcher Beschäftigung man dem Betreffenden ja zur Belustigung eine Weile zuschauen kann. Da heißt es z. B., daß „schon Beethovens Themen unbedeutend, ja ärmlich" seien, dann trägt der Verfasser wieder die Backfisch-Auffassung vor, daß es sich bei Beethoven immer um „eigene Leiden und Freuden" handle, dann wird untersucht, warum er eigentlich so „beliebt" sei — Beethoven ein **beliebter** Komponist!

[1] Am Schlusse seiner Ausführungen gelangt der Verfasser nämlich zu der Folgerung, daß kein Sinfoniker „vor ihm solche Geschlossenheit (sic) des Ganzen je erreicht gehabt" habe.

Dreister beleidigen wollen kann man einen großen Mann überhaupt nicht — und herausgefunden, daß er dies der „Novelle, dem Bild, dem Genre, zusammenfassend dem Naturalistischen" verdanke. Auf S. 121 in den Anmerkungen wird dann auch noch die „Gesinnung" so etwas wie verdächtigt, wie wir auch noch ausführlicher erfahren, wie es um Beethovens Komponistentum bestellt ist. „Vor allem fällt seine Armut in der Erfindung auf, seine Genügsamkeit bei der Wahl der Mittel", das Verflachen des Stils, des Rhythmus, der Melodieführung. Sein Hang zur Symmetrie gar kann einem zuweilen die Fassung verlieren lassen". Diese verlieren nun wir nicht, wohl aber die Geduld und sagen nur noch: Der Ehrenmitgliedschaft des Londoner Anti-Beethovenvereins dürfte der Verfasser würdig befunden werden, wenn allerdings die Engländer einen Mann, der Händel zu einem „unlogischen" „Vielschreiber" stempeln möchte, mit einem Fußtritt wieder zur Türe hinaus beförderten.

Und hier sei auch noch einiges Allgemeine bemerkt: Eine Schrift wie diese ist schließlich nach der Seite hin von Wichtigkeit, daß im heutigen Deutschland mit frevler Hand absolut jedes Autoritätsgefühl selbst vor dem Größten, das wir haben, zu untergraben und etwas an seine Stelle zu setzen gesucht wird, was imaginär ist und imaginär bleiben wird, eben im Sinne einer echten Autorität. Autorität darf man weder beweisen noch vor allem dadurch erreichen wollen, daß man Autoritäten, die als solche allgemein gefühlt werden, in den Staub zieht, sie mit allen Mitteln einer äußerst gewandten Demagogie — denn Krug ist ein äußerst gewandter, in seiner Art geistreicher Schriftsteller — schlecht macht, wie es hier in unverhülltester Weise zutage tritt. Das ist, man kann nicht anders sagen, bolschewistisch gedacht und gehandelt. Im Hinblick auf ein Phantom — und ein solches ist eben Bruckner, wenn man seine Art des Musizierens als die Musik ausgibt — wird sozusagen alles andere für minderwertig erklärt. Denn wenn selbst Beethoven neben Bruckner nicht besteht, so könnte der Verfasser mehr als einmal erklären, daß er die Klassiker liebe, man glaubt es ihm nicht. Und ob Krug von Bach auch nur etwas versteht, bestreite ich durchaus. Was er über ihn bringt, sind Phrasen eines Ignoranten, wie vor allem die, daß Bach deshalb der „musikalischste, d. h. größte Musiker war, weil er ganz bei der Musik blieb." Diese Beleidigung, ein Nur-Musiker, d. h. ein Bruckner zu sein, einem Manne gegenüber, der sich als Vokalkomponist, der er zum größten Teile war, mit tiefsten außermusikalischen Fragen zeitlebens beschäftigte, auch eine sehr ansehnliche geistige Bibliothek, aber keine billigsten Bauernvolkskalender besaß! Ich sagte ja, daß diese Schrift eine freche Versündigung am Geiste sei. Aus der einzig dastehenden geistigen Bedürfnislosigkeit Bruckners wird nicht allein eine Tugend gemacht, sondern der Verfasser verdächtigt, wer, als Instrumentalkomponist Geist, echten, allumfassenden und durchdringenden, „außermusikalischen", der ganzen Welt gehörigen besitzt, jenen Geist, der lange vorhanden war, bevor der Begriff Tonkunst und sonderlich der absoluten Musik überhaupt nur greifbar existierte. Davon wollen derartige heutige „Nurmusiker" nichts wissen, und noch weniger würden sie jemals begreifen, daß das Problem der „absoluten" Musik in seiner höchsten Ausstrahlung darin besteht — denn es gibt eine „absolute" Musik in verschiedenster, auch niedrigster Ausprägung —, wie „Außermusikalisches" gerade von den größten Instrumentalkomponisten „absolut musikalisch" gemacht worden ist. Aber wie schon angedeutet, man wird sich mit dem Verfasser im Einzelnen gar nicht auseinandersetzen wollen. Dessen darf er aber noch im Besonderen versichert sein, daß er Bruckner einen miserablen Dienst erwiesen hat, wie dieser einen derartigen Apologeten mit derber Bauernfaust weit von sich gehalten hätte. Bedauern wird man aber, daß die ungeschminkte, von scharfem Geist zeugende und sehr oft richtige Kritik moderner Tonkunst, die sehr nützlich hätte werden können, durch die fanatische Partei-Leidenschaft des Verfassers um ihre Wirkung gebracht werden dürfte. Wo es aber im eigentlichsten Sinn der modernen Tonkunst fehlt, vermag er keineswegs anzugeben. Selbstverständlich! Denn bei Bruckner allein konnte er sich hier wirklich nicht Rat holen, besonders wenn bei dieser Gelegenheit ein Beethoven entthront werden mußte.

A. Heuß.

La Mara. Joseph Haydn. Neubearb. Einzeldruck aus den Musikal. Studienköpfen. 7. Aufl. Unveränderter Abdruck der neubearb. 6. Aufl. (Breitkopf & Härtels Musikbücher. Kl. Musikerbiographien.) 8⁰, 72 S. Leipzig 1920, Breitkopf & Härtel. 3.50 *M.*

La Mara. Felix Mendelssohn. Einzeldruck aus den Musikal. Studienköpfen. 12. Aufl.

(desgl.) 8°, 50 S. Leipzig 1920, Breitkopf & Härtel. 3.50 M.

Matzke, Hermann. Die Aufklärung im Kurerzbistum Mainz und ihre besondere Wirkung auf die Einführung des deutschen Kirchengesanges. (Breslauer Dissertation.) 8°, 164 S. Mainz 1920, C. Wilkens.

Meinck, E. Richard Wagners Dichtung: Der Ring des Nibelungen aus der Sage neu erläutert. 1. Teil. Das Rheingold. kl. 8°, 121 S. Liegnitz 1920, J. H. Burmeister. 7.50 M.

Meyer, Wilhelm. Charakterbilder großer Tonmeister. (Persönliches u. Intimes aus ihrem Leben u. Schaffen.) 3. Bd.: Liszt, Wagner. 8°, IV u. 194 S., mit 10 Abb. Bielefeld 1920, Velhagen & Klasing. 10 M.

Moser, Andreas. Methodik des Violinspiels. 1. Teil. (Von der Bogenführung und den Verrichtungen des rechten Armes.) 2. Teil. (Von der linken Hand und den Verrichtungen ihrer Finger auf dem Griffbrett.) [Bücherei prakt. Musiklehre, hrsg. von A. Schering.] 8°, 55 bzw. 75 S. Leipzig 1920, Breitkopf & Härtel. je 4 M.

Nettl, Paul. Aus Egers musikalischer Vergangenheit. S. A. aus den Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Deutschen in Böhmen. 58. Jahrgang, Heft 2; 1920. 8°, S. 253—262, mit Notenbeilage.

Paul, Theodor. Systematische Ton- und Stimmbildung für Singen und Sprechen. I. Theoretischer Teil, mit einem Beitrag von Dr. med. Alfred Guttmann. 8°, 48 S. II. Praktischer Teil (gleichzeitig 5. Aufl. der „Kleinen Ausgabe"). 8°, IV u. 73 S. Breslau [1920], Heinrich Handel. Teil I: 2.80 M. Teil II: 4 M I/II gebunden: 9.20 M.

Pfohl, Ferdinand. Richard Wagner. (Velhagen & Klasings Volksbücher Nr. 19.) Mit 58 Abb., 1 farb. Umschlagbild, sowie Leitmotiven u. Notenbeispielen. Neue Aufl. 8°, 80 S. Bielefeld [1920], Velhagen & Klasing. 4.50 M.

Pfordten, Hermann v. d. Franz Schubert und das deutsche Lied. 2., durchges. Aufl. (Wissenschaft u. Bildung, 130. Bd.) VIII u. 153 S. Kl. 8°. Leipzig 1920, Quelle & Meyer. 5 M.

Segnitz, Eugen. Arthur Nikisch. 8°, 47 S. Leipzig 1920, S. Rabinowitz. 4 M.

Schmid-Kayser, Hans. Schule des Lautenspiels. 2. Teil: Die Laute als Solo-Instrument. 30,5×24 cm. 159 S. Berlin-Lichterfelde [1920], Ch. F. Vieweg. 16 M.

Neuausgaben alter Musikwerke

Benda, Georg. Ariadne auf Naxos. Ein Duodrama mit musikalischen Zwischensätzen. Nach der Partitur von 1781 im Klavierauszug herausgegeben v. Alfred Einstein. Leipzig 1920, C. F. W. Siegel (Linnemann).

Es ist kein kleines Verdienst des Herausgebers, diese zu den geschichtlichen Hauptwerken ihrer Gattung zählende und auch an sich belangreiche melodramatische Szene durch eine in jeder Hinsicht einwandfreie Ausgabe der Öffentlichkeit geschenkt zu haben. Der bisherige skelettartige und im oberen System im alten Diskantschlüssel gedruckte Auszug konnte höchstens dem Schauspieler als Leitfaden dienen. Der jetzige ist vortrefflich zum Spielen und, vermöge der hinzugefügten kleiner gedruckten Noten (hauptsächlich Bläserstimmen mit Instrumenten-Angabe) auch zum Dirigieren brauchbar. Aus ihm gewinnt man vollen Einblick in den hohen musikdramatischen Wert des liebenswürdigen, von starker Empfindung getragenen Werkes. Eine Erneuerung des einst so ausgedehnten Bühnenerfolges scheint einzig davon abzuhängen, daß zwei wirklich organ-geschulte, fesselnde, am besten natürlich zwei bereits beliebte Schauspielkräfte, Held und Liebhaberin, zur Verfügung stehen, nebst durchaus angemessener Ausstattung und Maschinerie (heute fast ganz durch Beleuchtung zu ersetzen), welche ja schon zur Zeit der Entstehung für unerläßlich galt. Mit symbolisch-mystisch herumhängenden Stoffresten, einer verengernden Vervielfältigung des Bühnenrahmens an Stelle des eigentlichen Bühnenbildes ist es natürlich nicht getan. Das Orchester muß ferner in den Stärkegraden

unbedingt den Stil jener Zeit betätigen, schroffen Wechsel an edeltonigem Forte und wirklichem piano espressivo, kein weichtierhaftes einebnendes Mezzoforte. Unbedingt geboten wäre die Veränderung einiger Textstellen; abscheuliches Ungeheuer S. 5, der Löwe brüllt S. 24, Fleuch S. 35. Fortbleiben müßte die leicht den Ernst störende Stimme der Oreade S. 30, 31 u. 44; wohl auch die ganze S. 35. Da das Orchester-Material vom Verlag leihweise verabfolgt wird, stände Versuchen zur Aufführung kaum etwas im Wege; der vorzüglich ausgestattete Klavierauszug ist jedenfalls ein sehr geeignetes Werbemittel.

Sehr dankenswert ist der Abdruck der Vorrede zur „Ariadne" aus Band 1 der „Sämtlichen dramatischen Schriften des Textverfassers Joh. Christian Brandes". Da werden denn doch verschiedene Gesichtspunkte **gegen** die melodramatische Vertonung mit ungleich größerer Sachlichkeit von einem Literaten ausgeführt, als man sie in den seither verflossenen 130 Jahren von Musikern zu lesen gewohnt ist, besonders in deren genügsamem Gezwitscher „Zwitterding!" Von dem fast durchgängig festgehaltenen bloßen Nacheinander von Sprache und Musik wäre, je nach dem inneren Zeitmaß jeder Szene und Stelle, im Einvernehmen zwischen Spielleiter, Darsteller und Kapellmeister, heute wohl soweit abzugehen, daß das Orchester auch einmal in das mit gehobenem Ton zu sprechende Endwort eines Satzes einfiele.

Max Steinitzer.

Mitteilungen

Am 6. September ist in Leipzig Prof. Dr. Arthur J. von **Oettingen** im 84. Lebensjahr gestorben. Oettingen, geb. 28. März 1836 zu Dorpat, war von 1863—1894 Lehrer der Physik an der Universität seiner Vaterstadt, seitdem bis 1919 Prof. ord. hon. an der Universität Leipzig. Als Musiktheoretiker ist er zuerst 1866 mit seinem „Harmoniesystem in dualer Entwicklung" hervorgetreten, das er 1913 unter dem Titel „Das duale Harmoniesystem" einer neuen Bearbeitung unterzog: die erste grundlegende Kritik der Erklärung der Mollkonsonanz sowie der Dissonanz in Helmholtz „Lehre von den Tonempfindungen". Noch 1916 veröffentlichte er in den Abhandlungen der mathematisch-physischen Klasse der Kgl. Sächs. Gesellschaft der Wissenschaften (XXXIV, 2) eine umfassende Arbeit über „Die Grundlage der Musikwissenschaft und das duale Reininstrument", über die demnächst eine kritische Würdigung in diesen Blättern erscheinen wird.

Gustav Jenner †. In Marburg verstarb kürzlich der Universitätsmusikdirektor und Dirigent des akademischen Konzertvereins Gustav **Jenner**, im 55. Lebensjahre. Von der Insel Sylt aus altem Friesengeschlecht gebürtig, wurde er durch Klaus Groths Vermittlung Schüler von Eus. Mandyczewski und Joh. Brahms und hat sich durch sein hübsches Büchlein „Johannes Brahms als Mensch, Lehrer und Künstler" den musikalischen Kreisen schriftstellerisch bekannt gemacht. Seit 1895 wirkte er als Nachfolger R. Barths an der hessischen Alma mater Philippina, die ihn 1904 mit dem Ehrendoktorhut schmückte. Als Komponist war Jenner einer der imposantesten Könner streng-Brahmsscher Richtung, seinem Meister an Zartheit und Herbigkeit sichtlich stammverwandt. Ein ähnlich tragisches Los verfolgte den Tonsetzer wie H. v. Herzogenberg — die weitere Öffentlichkeit respektierte den gewaltigen Kontrapunktiker, ehrte den höchstkultivierten Kunstverstand, wollte aber an die quellende Erfindungskraft nicht so recht glauben, weil Brahms aus so großer Nähe einen zu scharfen Schatten über beide warf. Was der Grazer Meister mit liebenswürdiger Gelassenheit schließlich zu belächeln lernte, hat den Sohn des Nordens (nicht mit Unrecht) lange Jahre in scharfe Opposition zu einer ihn faul und bequem ablehnenden Gegenwart gebracht und seinem äußeren Wesen mehr Ecken und Kanten aufgeprägt, als der vielfach Enttäuschte selbst ahnen mochte. So hat er verbittert den größten Teil seiner Werke zurückgehalten (Riemanns Lexikon verzeichnet auch in der neuesten Auflage kaum ein Zehntel davon); aber ich glaube, diese wunderbar ausgefeilten Arbeiten (Sonaten, Trios, Streichquartette, Orchestermotetten, Frauen-, gemischte und Männerchöre, höchst poetische Lieder und feine Kammermusik für Gesang mit Instrumenten) werden bei einigem Interesse der Verantwortlichen und ein

bischen herzlicher Nachhilfe ihren verdienten Platz in edler Hausmusik doch noch erringen. Hier gilt es einen reichen Schatz zu heben, denn unser Reichtum an derartigem ist wirklich nicht so übergroß, daß man ihn vergeuden und vergessen dürfte.

Ein warmes Dankeswort aus Schülermund gebührt auch dem Universitätslehrer. Mochte Jenner im Kompositionsunterricht auch mit einer Strenge und einem Konservativismus vorgehen, der dem Schüler oft die letzte Lust an eigenen Taten und Versuchen nahm, so gab es doch bei ihm, zumal im Gebiet des reinen Satzes und der Kirchentonarten, unendlich viel zu lernen. Als Musikhistoriker war Jenner Autodidakt, aber ich gestehe noch heute freudig zu, daß seine Kollegs über den gregorianischen Choral, das altdeutsche Volkslied, über Bach und Brahms zum Besten und Lebendigsten gehörten, was irgend auf deutschen Universitäten an Musikwissenschaft vorgetragen worden sein mag. Jenner besaß erstaunliche Kenntnisse auf fast allen Gebieten unserer Disziplin, und es muß lebhaft bedauert werden, daß er sich auch hier nicht zu größeren Veröffentlichungen hat verstehen können. Vielleicht, daß der Nachlaß noch Wertvolles an den Tag bringt. So erinnere ich mich aus den Jahren 1907/08 einer Sammlung alter deutscher Volkslieder, die er in Brahmsscher Art mit Klavier gesetzt hatte; seine musikalische Textkritik war so meisterlich, seine Ausdeutung der Harmonik darin so geistvoll und belehrend, daß ich angesichts neuerer, schlechter Ausgaben gleichen Themas nur lebhaft empfehlen möchte, wenigstens dieses Werk durch den Druck zugänglich zu machen. Es würde in den allgemeinen Anschauungen über jene reiche Literatur unbedingt Epoche machen.

Jenner hat seine einzigen Kinder, zwei hoffnungsvolle junge Jägeroffiziere, im Weltkrieg dahingeben müssen. Dies und der jämmerliche Niederbruch des Vaterlandes dürften die Lebenskraft des kernhaften Mannes, der selbst noch als Kriegsfreiwilliger die feldgraue Uniform angezogen hatte, vor der Zeit gebrochen haben. Wir haben an ihm weit mehr als nur einen vorbildlichen director musices, der er nebenbei auch noch gewesen ist, verloren.

Halle a. S. Hans Joachim Moser.

Dem Tonkünstler und Musikschriftsteller Dr. Hermann Matzke in Breslau, der bereits im vorigen Jahre einen Ruf an das Bückeburger Forschungsinstitut für Musikwissenschaft erhalten hatte, wurde jetzt der Posten eines städtischen Musikdirektors daselbst und in Nachfolge von Hofkapellmeister Prof. Sahla die Leitung der ehem. Hofkapelle (jetzt städt. Orchester) angetragen.

Die theologische Fakultät der Universität Zürich hat Albert Schweitzer zum Ehrendoktor ernannt.

Kataloge

Harold Reeves, London. A Catalogue of Music and Musical Books. Nr. 23 (1920). 16 S.
[Ohne besondere Seltenheiten. Der Katalog lehrt, wie sehr auch in England die Antiquariatspreise in die Höhe gegangen sind.]

September — **Inhalt** — 1920

Schriftleitung: Dr. Alfred Einstein, München, Cuvilliésstraße 13
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig, Nürnberger Straße 36/38



Alessandro Ghivizzani (von Emil Vogel auch Guivizzani geschrieben), 1572—1632, aus Lucca. Er war einer jener Komponisten, die 1617 mit Monteverdi, Muzio Effrem und Salomone Rossi die Musik zur „Maddalena" schrieben. Er war der Gatte der in dieser Handschrift ebenfalls vertretenen Settimia Caccini[1].

Nicola Parma, von spätestens 1580 bis nach 1611[2]. Er war aus Mantua gebürtig und bewarb sich, wie Bertolotti (Musici alla Corte dei Gonzaga in Mantova, S. 93) berichtet, um ein Kanonikat. Seine Zugehörigkeit zum Mantuaner Musikerkreis ist daher zumindest möglich, ein Umstand, der die Hypothese über die Herkunft unserer Handschrift (siehe weiter unten) stützt.

Settimia, bei Eitner mit „Signore", in dieser Handschrift stets mit „Signora", also als verheiratete Frau bezeichnet. Settimia ist niemand anderer als Settimia Caccini, die Tochter Giulio Caccinis und die Gattin des oben erwähnten Alessandro Ghivizzani. Sie trat 1615 in die Dienste des Herzogs von Mantua. Emil Vogel[3] berichtet über ihre Mitwirkung als Sängerin an dem am 21. Dezember 1628 im Teatro Farnese zu Parma aufgeführten musikalischen, von Monteverdi komponierten „Torneo", in welchem sie als Darstellerin der Aurora alle übrigen Sänger und Sängerinnen weit übertroffen habe. Während Settimia Caccini bisher nur den Ruf einer berühmten Sängerin hatte, erfahren wir durch unsere Handschrift, daß auch diese Tochter Caccinis, nicht nur Francesca, sich in der Komposition erfolgreich betätigt hat. Einen Hinweis auf Settimia als Komponistin finde ich nur bei Solerti (Musica, ballo e drammatica etc., S. 62): „L' 8 agosto [1611] l' Arciduchessa tenne il primo ricevimento ⟨et vi si fece musica dalle filiole [Francesca und Settimia] di Giulio Romano⟩." Vgl. auch die sonstigen Anmerkungen über Settimia bei Solerti.

Auffallend ist, daß Settimia Caccini in der Handschrift stets, Ghivizzani einmal mit dem Taufnamen bezeichnet ist. Dadurch liegt die Vermutung nahe, daß die Handschrift von jemandem angefertigt wurde, der dem Kreise Ghivizzani-Settimia zu Mantua nahe stand. Ist diese Vermutung richtig, so wären als Entstehungszeit der Handschrift die letzten Jahre des zweiten Dezenniums oder das dritte Dezennium des 17. Jahrhunderts, als Entstehungsort Mantua anzusehen.

Orazio dell' Arpe, etwa 1595—1641. Die Eitnersche Bio- und Bibliographie ist überholt durch eine ausführliche Monographie Camettis in der „Rivista musicale Italiana", Jahrg. 1914: „Oratio Michi Dell' Arpa", auf die ich hiermit verweise. Cametti gibt auch ein thematisches Verzeichnis der Werke Michis an, das auf Grund der Auffindung unserer Handschrift einer Ergänzung bedarf. Die Konkordanzen mit einer Bologneser Handschrift sind aus dem thematischen Verzeichnis bei Cametti leicht ersichtlich.

Giovanni Bettini, ein Schüler Antonio Brunellis, laut seinem 3. Buch der „Scherzi Arie, Madr." vom Jahre 1616[4].

Giambattista Anea Ballerino. Näheres unbekannt. Die Lesart Anca (Eitner) und Auca (Katalog Bologna) halte ich für unwahrscheinlich[5].

Francesco del Niccolino. Eitner führt unter Francesco Niccolini einen Kom-

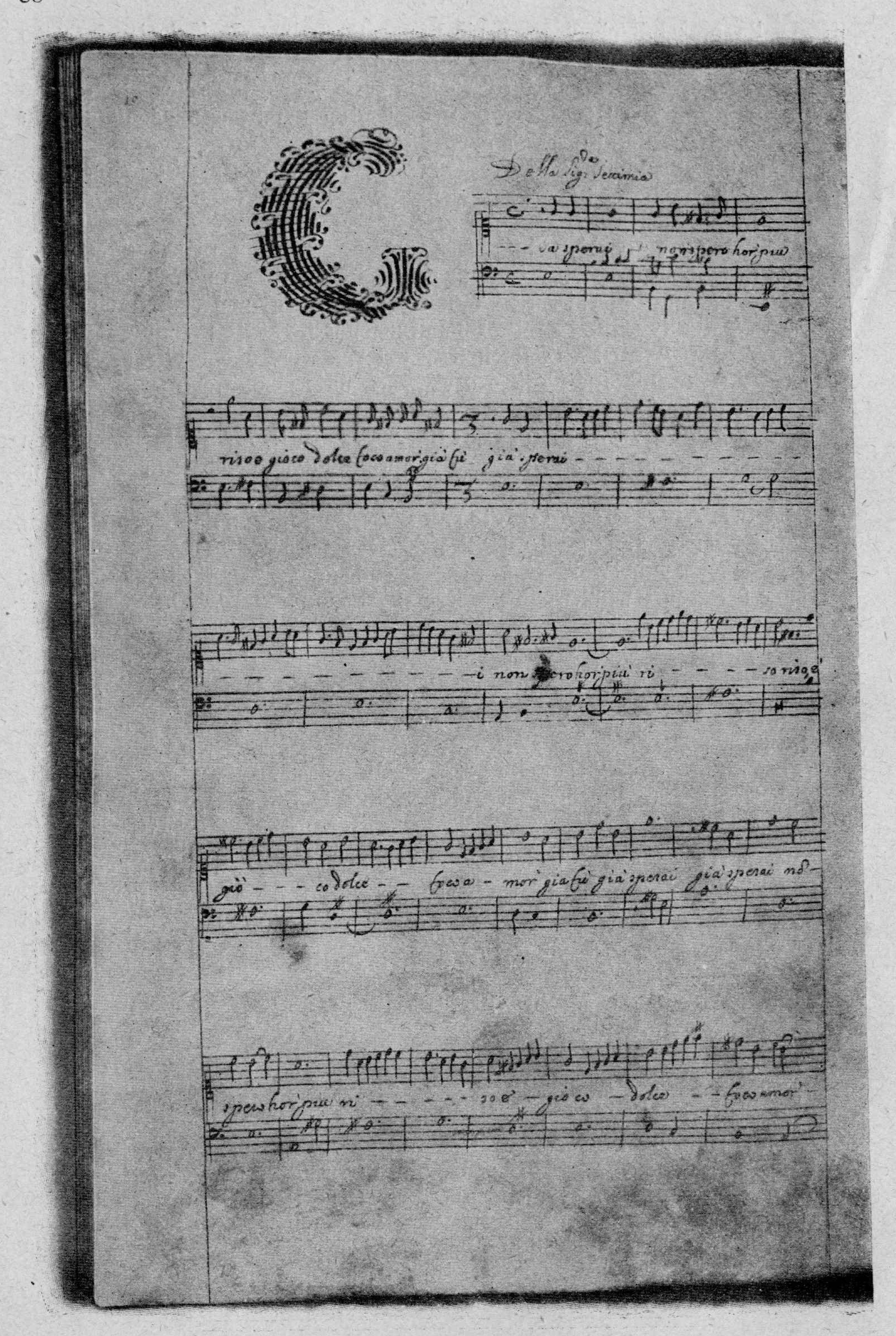
[1] Siehe weiter unten.

[2] Siehe Eitners Quellenlexikon.

[3] „Marco da Gagliano" und „Claudio Monteverdi", Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft III und V.

[4] Exemplar Prager Universitätsbibliothek.

[5] (Vielleicht Giambatista dell' Aria? [Schriftleitung].)



Das Thema wird sechsmal wiederholt, wobei die Singstimme ganz souverän und dem Texte angepaßt geführt wird. Das Stück ist von besonders ausdrucksvoller Empfindung.

11. Anonym: „Itene (!) miei sospiri“. Durchkomponiertes madrigaleskes Stück, stellenweise koloriert. Merkwürdig ist folgende, von der Singstimme auszuführende Stelle in der Art der alten Hoquet-Manier:



12. Di Parma („Core di questo core“). Strophischer, dreiteiliger Gesang (C-, C-, 3-Takt). Die beiden ersten Teile madrigalesk, der letzte arios.
13. „Ciaconna“ (anonym), „Amor crudo fier tyranno“. Über folgendem Ostinato:

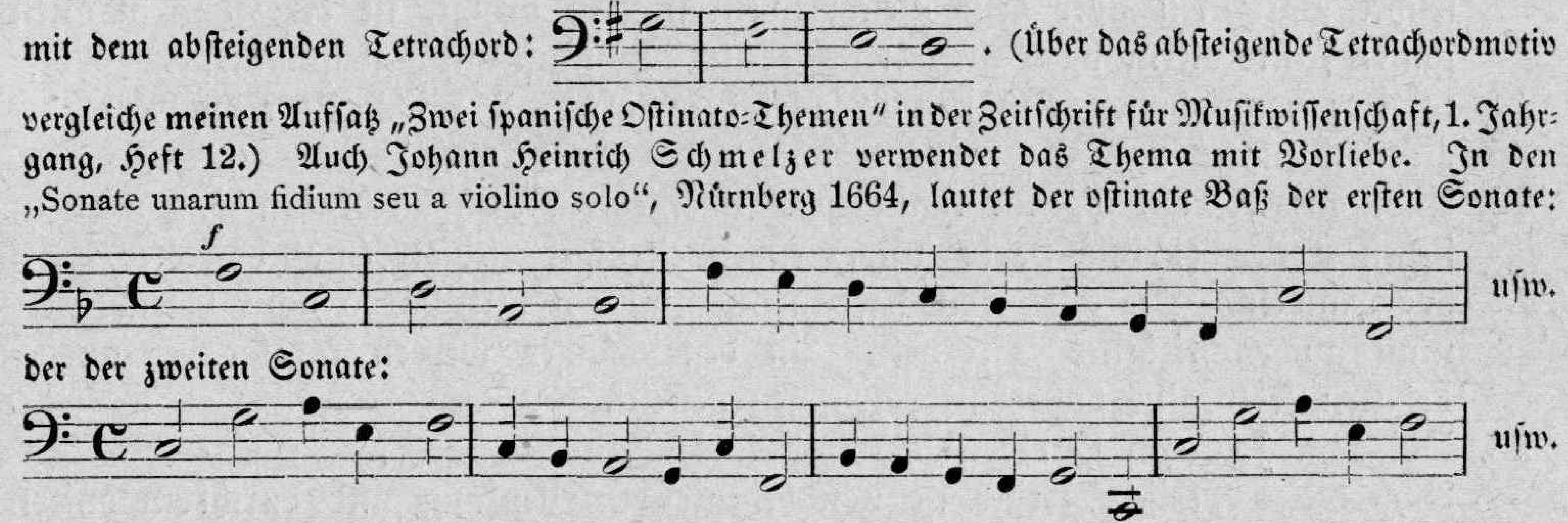


wird in vier Teilen ein kantatenartiger Gesang abgewandelt. Trotzdem die vier Teile metrisch gleich sind (achtzeilige, trochäische Dimeter), wird der genannte Ostinato infolge der Verschiedenheit der Anbringung von melismatischen Dehnungen verschieden oft produziert. Wir haben es hier eigentlich mit einer doppelten Anwendung des Ostinato-Prinzips zu tun, und zwar im großen durch die Strophenteilung und im Kleinen durch die Einführung des Ostinato-Motivs überhaupt.

14. Di „Parma“ („Lascero di seguir“). Zweiteiliges, strophisches Stück.
15. Del. Sig. Alessandro Ghivizani: „Tue luci ridenti“. Zweiteiliges Stück in ausgesprochen ariosem Stil mit Melismen, die G. melodisch, meist mit sequenzartigen Fortschreitungen, anwendet. G. scheint eine Vorliebe für das oben erwähnte Thema „Aria della Ciaccona“ zu haben, denn er führt es gleich zu Anfang im Baß ein, um es aber nach einem zweimaligen Vortrag wieder fallen

---

mit dem absteigenden Tetrachord: [Notenbeispiel]. (Über das absteigende Tetrachordmotiv vergleiche meinen Aufsatz „Zwei spanische Ostinato-Themen“ in der Zeitschrift für Musikwissenschaft, 1. Jahrgang, Heft 12.) Auch Johann Heinrich Schmelzer verwendet das Thema mit Vorliebe. In den „Sonate unarum fidium seu a violino solo“, Nürnberg 1664, lautet der ostinate Baß der ersten Sonate:



der der zweiten Sonate:

Auch im Ms. 16583 der Wiener Hofbibl. (Ballettarien) verwendet Schmelzer das Thema, so folgende Ciaconna (Serenata in Maschera „den hof Damas zu Ehren den 26. Februari anno 1669):



Schließlich ist das Doppelquartmotiv [Notenbeispiel] aus dem alten Thema „Aria della Ciaconna“, erwachsen. Es ist der Ostinato unzähliger späterer Chaconnen und Passacaglien. Daß auch die Buxtehudesche und die Bachsche Passacaglia thematisch ihre Wurzel in der Aria della Ciaconna haben, ist leicht ersichtlich. Dagegen war selbstverständlich Richard Wagner bei der Konzeption des „Glockenmotivs“ im Parsifal nicht von dem alten Chaconnenthema beeinflußt. In der modernen Musik klingt das Doppelquartthema noch im Hauptthema der ersten Symphonie von Gustav Mahler nach.